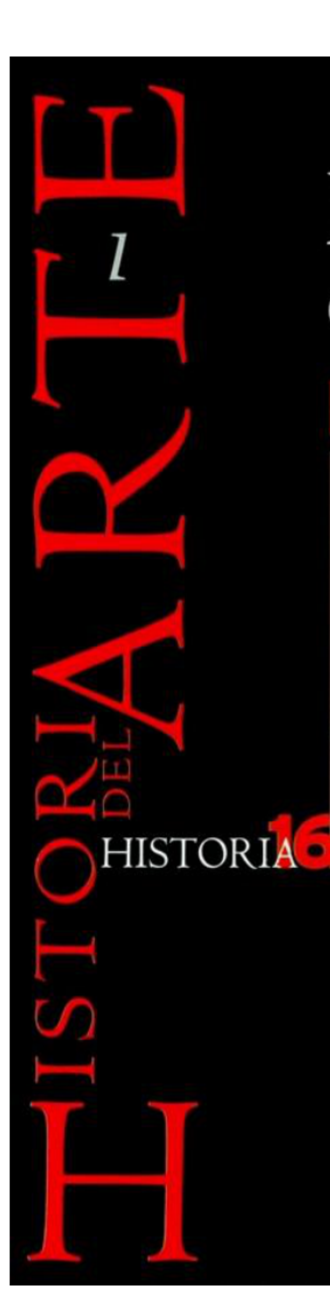
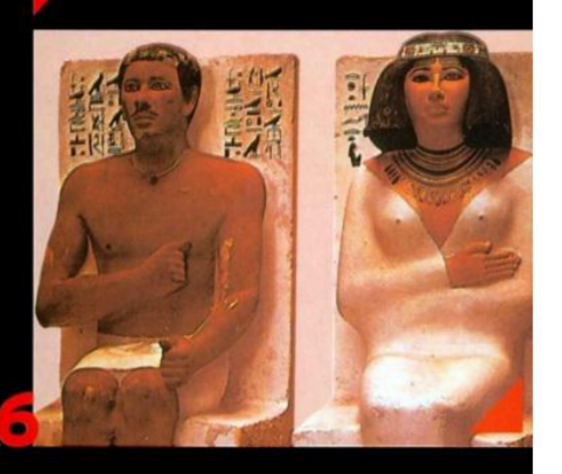


El arte egipcio (I)

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO



Para más de un lector, esta *Historia del Arte Egipcio* no encerrará novedad mayor, pues buena parte de ella —sobre todo esta primera mitad que ahora tiene en sus manos— ha circulado bastante desde hace años entre estudiantes universitarios y opositores a museos y cátedras de arte. Con ese destino inicial, la hubiera dejado pervivir mimeografiada, sin darla a la imprenta, de no haber mediado el interés puesto en su publicación por el equipo de HISTORIA 16. Esta revista le ha dispensado el honor de inaugurar esta colección de HISTORIA DEL ARTE, y de poner en este texto y en las ilustraciones el esmero acostumbrado y que, como autor, agradezco expresivamente. Antonio Blanco Freijeiro.



Antonio Blanco Freijeiro

El arte egipcio (I)

Historia del Arte - 1

ePub r1.1

Titivillus 25.06.2020

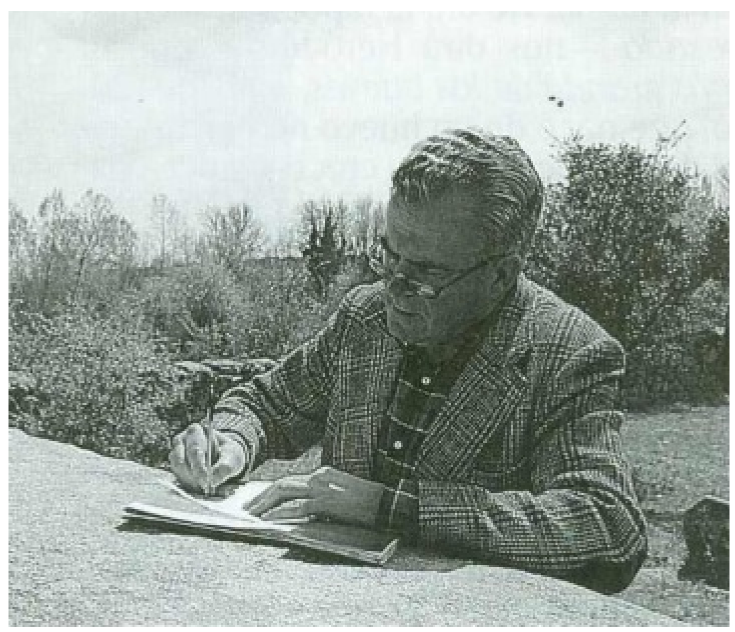
Título original: *El arte egipcio (I)*
Antonio Blanco Freijeiro, 1989

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Índice

Presentación



Para más de un lector, esta Historia del Arte Egipcio *no encerrará novedad mayor, pues buena parte de ella —sobre todo esta primera mitad que ahora tiene en sus manos— ha circulado bastante desde hace años entre estudiantes universitarios y opositores a museos y cátedras de arte. Con ese destino inicial, la hubiera dejado pervivir mimeografiada, sin darla a la imprenta, de no haber mediado el interés puesto en su publicación por el equipo de* HISTORIA 16. *Esta revista le ha dispensado el honor de inaugurar esta colección de* HISTORIA DEL ARTE*, y de poner en este texto y en las ilustraciones el esmero acostumbrado y que, como autor, agradezco expresivamente.*

Antonio Blanco Freijeiro

Introducción

EL Egipto que tos griegos frecuentan en sus naves —dice Heródoto refiriéndose al Delta— *es, según los egipcios, una tierra de formación reciente y un don del río* (Heród., *Hist. II*, 5).

Heródoto se quedó prendado de las maravillas del país del Nilo. El gran río, de ignoradas fuentes, cubría de fecundo limo las tierras del valle, raramente visitadas por las lluvias y nunca regadas por otros ríos. Y lo hacía con una periodicidad matemática, a partir de julio, puntual y exacto como un cronómetro, al punto de inspirar el primer calendario de la historia humana. A este portento había que añadir otros muchos, que a los ojos de un griego, la naturaleza había volcado sobre el país, por ejemplo en la fauna. He ahí al hipopótamo, *más pesado* —nos dirá Heródoto— *que el más grande de los bueyes*, o al cocodrilo, que nace de un huevo no mayor que el de una oca y luego crece y crece hasta alcanzar, conservando la misma forma de lagartija con que sale del cascarón, unas dimensiones pavorosas. Las instituciones, los dioses, los monumentos, la cultura; todo en el antiguo Egipto poseía y posee un encanto enigmático que no ha perdido su poder de atracción desde los griegos hasta nosotros. Un francés genial, enamorado de Egipto y decidido a descifrar la escritura, que había dejado de ser comprendida a fines de la Antigüedad, François Champollion, envió a un académico de Francia un escrito conocido como *Lettre à Monsieur Dacier*, que éste leyó a la Academia el 27 de septiembre de 1822. La carta en cuestión daba la primera noticia de que la escritura jeroglífica se había descifrado. La fecha es celebrada hoy en el mundo culto como la del nacimiento de una nueva ciencia: la Egiptología.

Tres regiones naturales configuran el Dais: el delta del Nilo (Bajo Egipto), el largo y estrecho valle fluvial, sometido a sus inundaciones (Alto Egipto), y los desiertos marginales, bastante distintos a un lado y a otro. El Desierto Líbico, situado al oeste, es una altiplanicie salpicada de unas cuantas, extensas hondonadas, que los antiguos egipcios llamaban *cazuelas* y hoy denominamos

oasis. Uno de éstos era el de Siwa, famoso por la visita de Alejandro Magno al oráculo de Amón; otro, el de Charga, donde Darío, el persa, hizo construir un templo; pero el más dilatado e importante era el del Fayum, dueño de un lago, alimentado por un brazo del Nilo, a base del cual los faraones del Imperio Medio convirtieron el Fayum en un vergel. Naturalmente, las autoridades egipcias procuraron siempre contar con estos oasis entre sus dominios. Fuera de ellos, los pedregales del desierto, la *Tierra Roja* de los egipcios, constituía para éstos el reino de los muertos, que aún entonces, no tan depauperado como hoy, se ofrecía como un buen campo de caza.

El Desierto Arábigo, el del este, era ya en la Antigüedad mucho más árido que el Líbico, pero interesante por sus veneros de minerales y por sus comunicaciones con el mar Rojo, de donde salían las expediciones al Punt, quizás en la actual Somalia.

La dualidad del Alto y Bajo Egipto propició la ubicación de la capital en el límite entre ambas regiones, en la comarca de Menfis, donde luego se levantaría El Cairo. Pero en ciertas épocas —la Tinita, la Media y la Nueva— el centro de gravedad del país se desplaza al sur, entre Kus y Abydos, donde confluyen los grandes *wadis* o ramblas (el Wadi Hammamat y el Wadi Kene) que llevan a los desiertos laterales. En esta región se hallan las estaciones prehistóricas de Negada y Bailas; aquí también, las residencias regias protohistóricas y más tarde la magnífica capital que los griegos llamarían *Tebas, la de las Cien Puertas*, para distinguirla de la Tebas de su Beocia, que no tenía más que siete.



Figura femenina, probablemente en actitud de danza, de la época Negade II Museo de Brooklin.

El aislamiento que la naturaleza les imponía y la suficiencia de sus recursos despertaron en los egipcios una sensación poco común

de seguridad, e incluso de superioridad sobre el resto del mundo, cuya existencia misma llega a ser ignorada en algunos casos. Este defecto, sin embargo, se ve contrarrestado por otras condiciones admirables: la alta estima en que los egipcios tuvieron a la rectitud moral, a la civilización, al compromiso; la valoración de la inteligencia por encima del poder, de la riqueza, de la fuerza. Ello explica la elevada consideración de que gozaron siempre en Egipto los intelectuales y, con éstos, los artistas.

Para el arte, disfrutaba Egipto de la enorme ventaja sobre otros países, como Mesopotamia, donde la piedra era importada del exterior, de poseer excelentes e inagotables canteras —caliza de Tura, granito de Assuán, alabastro e infinidad de pórfidos y basaltos del Desierto Arábigo— capaces de suministrar a los arquitectos y escultores bloques de una magnitud que predisponía a la monumentalidad y al colosalismo.

El Egipto prehistórico (4000-3000 a. C.)

DESDE el neolítico pleno conviven en Egipto varias culturas, en las que están acreditadas la ganadería, la labranza de los campos y la cerámica. La más antigua de ellas, *Fayum A*, se conoce a través de hallazgos esporádicos, pero aún faltan por descubrir sus poblados y necrópolis.

Probablemente contemporánea de la del *Fayum A* sea la fase más antigua de la de *Merimde-Benisalame*, conocida por una estación muy extensa (dos hectáreas y media) situada en la linde occidental del Delta. Forman el poblado multitud de cabañas ovaladas, cuyo suelo está aislado de la humedad mediante vasijas enterradas en él. Con estas cabañas alternan silos para almacenar cereales, y también las tumbas de los difuntos, que a veces aparecen incluso en el interior de las casas. Estas inhumaciones domésticas corresponden a mujeres y a niños, colocados siempre en cuclillas y con la cabeza orientada al sur. De esta convivencia de los muertos con los vivos pudo nacer la idea de la tumba-casa, una de las formas típicas de la arquitectura funeraria egipcia.

Las partes duras de todo el instrumental son de piedra tallada: las hojas de los cuchillos, de las leznas, de las azadas, las puntas de las flechas; pero no faltan las hachas o azadas de piedra pulimentada. La cerámica, hecha a mano, es basta y sin decoración, coloreada de negro o de rojo, según el modo de cocción.

Con el mismo barro de la cerámica los alfareros de Merimde modelaban algunas figuritas: cabezas de toro, barcos. Es posible que los bueyes Apis y Mnevis, más tarde sagrados, se originen en este estrato de la población prehistórica del Delta. Sin embargo, el animal doméstico más importante para estos agricultores era el cerdo, del que consumían grandes cantidades, alternando su carne con la del hipopótamo y la del cocodrilo.

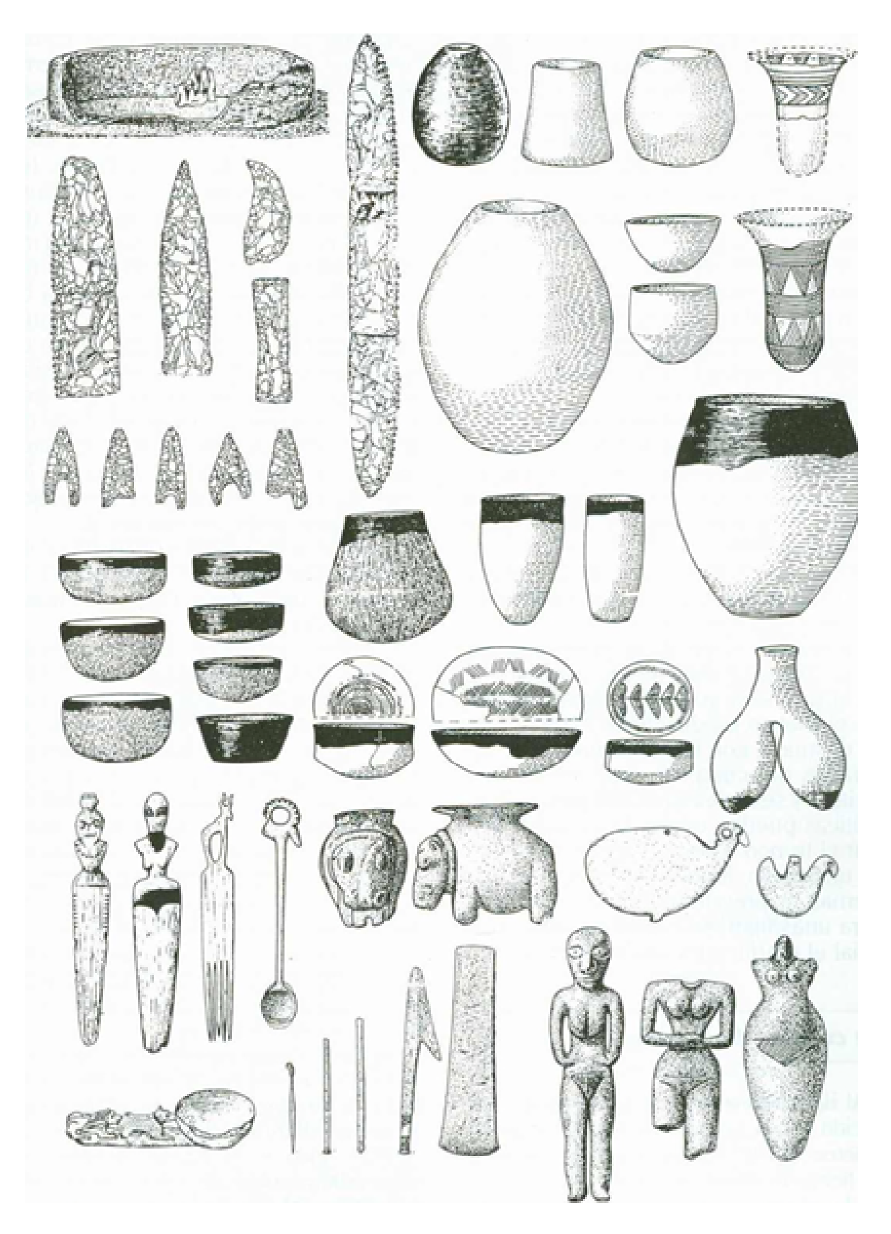
Es probable que el Alto Egipto, desde el ápice del Delta hasta el

Sur, aunque no deshabitado, careciese entonces de poblados estables. En todo caso, los que conocemos, aunque neolíticos también, son algo más recientes que los anteriores y no ofrecen la misma homogeneidad. De ahí que haya que distinguir una serie de facetas locales.

Una de las más antiguas es el círculo *tasiense*, cuyo nombre se deriva de Deir Tasa y su centro se halla en Mostagedda. Su utensilio más característico es un vaso en forma de tulipán, muchas veces adornado de motivos geométricos incisos y rellenos de pasta blanca. Aquí nace un objeto que se difunde por todas las culturas del Alto Egipto y que tendrá su máxima importancia a fines de la época protohistórica: la paleta de afeites. Se trata de placas rectangulares de pizarra, caliza o alabastro, para disolver el polvo verde de malaquita que el egipcio se daba alrededor de los ojos.

Otra novedad importante es que a los muertos no se les entierra en los poblados y casas como en el Norte, sino en cementerios aparte. Los cadáveres, en posición acurrucada, son envueltos en pieles de cabra o en esteras, y se les acuesta sobre su costado izquierdo, mirando al Oeste. Tal vez ya entonces, como en tiempos históricos, se creyese que en el inmenso desierto occidental, donde el sol se ponía, se encontraba el reino de los muertos. La separación de la casa y de la tumba impone algo que en Merimde-Benisalame no existía: el ajuar funerario, compuesto de vasos, utensilios, adornos, etc.

Al sur de Tasa se encuentra Badari, que da nombre al *Badariense*. Sus sepulturas (unas mil exploradas) se parecen mucho a las del tasiense, y lo mismo sus abundantes ajuares. Toda la cerámica está hecha a mano, en buena parte con barro muy fino y paredes muy delgadas, de color pardo casi siempre. Muchos de los recipientes se caracterizan por un tenue estriado de la superficie, que recubre el exterior y a veces también el interior de los vasos.



Materiales característicos del Badariense, procedentes de Merimde-Benisalame, el-Badari, Tasa, Mosagedda y Negade (según H. Müller-Carpe).

Lo mismo en éstos que en los de paredes lisas, los bordes suelen estar, por dentro y a veces también por fuera, ennegrecidos al humo.

Tanto el color pardo como la superficie estriada permiten distinguir con facilidad estos vasos de los de la cerámica de borde negro y pared roja pulimentada (*black-topped, red-polished ware*) de Negade I; amén de esto, sus formas son más abiertas: fuentes y escudillas de pared carenada, pero también cuencos y vasos redondeados. Algunos de los cuencos tienen forma ovalada y llevan por dentro una decoración bruñida o estriada. Las paletas de afeites suelen tener forma rectangular, como las del tasiense, pero están hechas exclusivamente en pizarra.

Los recipientes de piedra, en su mayoría de basalto, comprenden vasitos de paredes oblicuas y alguno de perfil ondulado, con una decoración incisa poco corriente en la época.

En los objetos de marfil reina gran variedad: botellas en miniatura; elegantes vasitos de paredes más o menos cóncavas; formas caprichosas, que pueden llegar a la plasmación del hipopótamo como recipiente; cucharillas con el extremo del mango variamente decorado; peines de lomo ancho con esquemáticas figuras sobre el mismo.

La conformación de la figura humana sigue extrañas directrices, considerando el que será gusto del Egipto histórico: el motivo predilecto es e de la mujer desnuda, con los miembros bien separados del cuerpo y muchos detalles faciales y sexuales. Las versiones esquemáticas pueden omitir los brazos y doblar el tronco sobre las piernas formando un ángulo, fundiendo en una las dos piernas y prescindiendo de los pies. Para unas figuras se emplea como material el marfil; para otras, el barro.

La cultura de Negade I

Al Badariense sucede otra cultura, conocida con el nombre de *Negade I* o *Amratiense* (de El Amrah, cerca de Abydos). Su tierra de origen se encuentra también en la mitad meridional del Alto Egipto, con ramificaciones hasta el límite de Nubia y por el Wadi Hammamat, documentadas estas últimas por grabados rupestres. Mucho de su utillaje se deriva de las culturas precedentes, pero mucho también es nuevo, variado y abundante. La agricultura y la ganadería están acreditadas como bases de la economía, con el

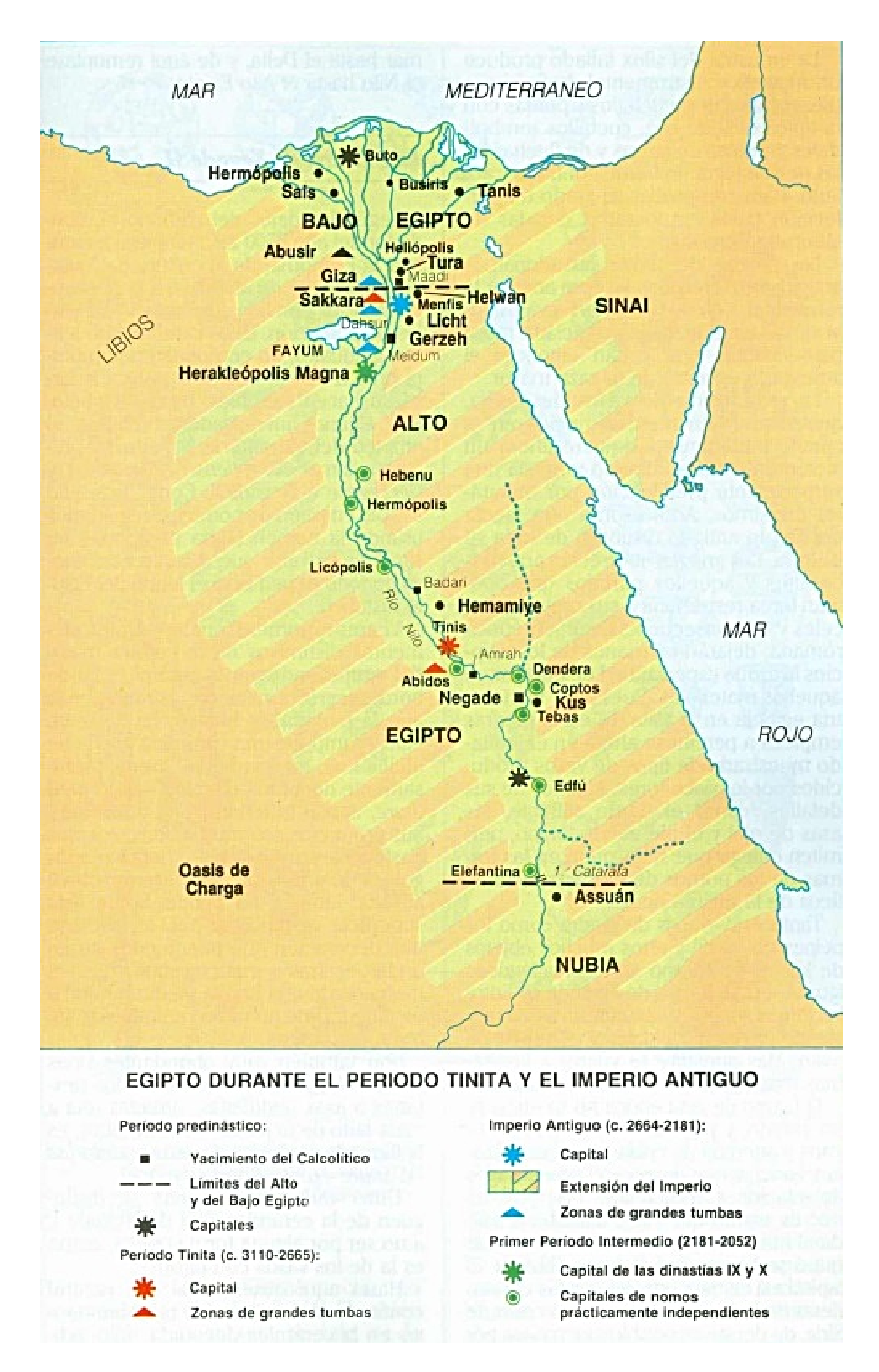
complemento importante de la caza. He aquí sus manifestaciones más típicas:

Cerámica de borde negro (*B-wa-re* = *black-topped ware*, según la terminología de *sir* Flinders Petrie, su descubridor) y paredes de color rojo oscuro. Los dos colores son resultado de que el interior y el borde del recipiente han sido cocidos en un medio reductor y han quedado ahumados, mientras que el resto del exterior lo ha sido en un medio oxidante que le ha dado el tono rojo. Esta cerámica se deriva de la badariense, pero se distingue de su antecesora por la tonalidad más oscura del rojo y también por sus formas, casi todas altas y esbeltas, como si las comidas, las bebidas o el ritual funerario exigiesen recipientes distintos de los badarienses. Más adelante, la cultura de Negade II conservará este tipo de recipientes, de gran belleza y elegancia.

Cerámica roja pulida (*P-ware* = *polished-red-ware*), toda ella cocida en un ambiente oxidante y muy relacionada con la anterior.

Cerámica de lineas blancas cruzadas (*C-ware* = *white-cross-lined-ware*), variante de la anterior, con decoración pintada en blanco: temas geométricos en su mayoría, pero también figuras de plantas, hombres y animales, que producen la impresión de invenciones sin precedentes. Los hipopótamos y la fauna de la estepa son objeto de gran atención. Las decoraciones geométricas parecen inspiradas en las labores de cestería, que a juzgar pollos restos hallados en los poblados y en las tumbas, alcanzaron un gran desarrollo en esta época. La cerámica en cuestión —la *C-ware* — es exclusiva de Negade I, no pervive después.

Las tres clases de cerámica que acabamos de considerar demuestran la pericia, la destreza manual y el buen gusto de los alfareros de Negade I; pero las demás artes e industrias forjadas por esta cultura o recen otras abundantes muestras del talento de sus artesanos.



La industria del sílex tallado produce un magnífico instrumental

de finísimas piezas bifaciales: cuchillos y puntas con a típica cola de pez, cuchillos romboidales y puntas de lanzas y de flechas en las que se logra un borde continuo y afilado. Para comprobar su grado de perfección basta compararlas con las de Merimde-Benisalame,

Las paletas de afeites abandonan la antigua forma rectangular para adoptar la romboidal. Una de Dióspolis Parva ostenta un elefante grabado, codiciada presa para cuantos practicaban entonces el arriesgado ejercicio de la caza mayor.

La producción de vasos de piedra, que estaba aún muy restringida en el círculo badariense, adquiere ahora un incremento extraordinario y revela una sorprendente predilección por minerales durísimos. Aquí asoma otra faceta del Egipto antiguo distintiva de toda su historia. Los griegos aborrecían aquellos basaltos y aquellos pórfidos que oponían terca resistencia a sus mejores cinceles y en consecuencia, aún en época romana, dejarán en manos de los egipcios la ardua especialidad de trabajar en aquellos materiales. Pues bien: la maestría egipcia en la talla de estas piedras empieza a percibirse ahora en el limitado muestrario de tipos de vasos producidos por los escultores. Algunos de sus detalles, como el borde saliente, las asas de ojal y el pie troncocónico, permiten colegir que se inspiran en las formas de los pomos de marfil característicos de la misma época.

Tanto estos vasos de piedra como los peines de marfil y otros muchos objetos de lujo y de adorno siguen haciéndose iguales en la época de Negade II. Entre las armas son muy características las mazas de piedra discoidales y en forma de plato. Más adelante se vuelve a las formas más primitivas de pera y manzana.

El Egipto de esta época no se encuentra aislado, y prueba de ello son los objetos y adornos de cobre, lapislázuli, plata y concha, que aparecen como testigos de relaciones comerciales con el exterior. Es seguro que ya se utilizaba la salida al mar Rojo por el Wadi Hammamat; quizá se llegase por él hasta Abisinia. El lapislázuli se traía por viejas rutas caravaneras desde Beluchistán hasta la costa de Siria, de donde es posible que pasase por mar hasta el Delta, y de aquí remontase el Nilo hasta el Alto Egipto.

La cultura de Negade II

Según los datos del carbono-14, alrededor del año 3600 a. C. empieza a cambiar la fisonomía de la cultura de Negade I, lo que ha de atribuirse a la penetración en sus dominios de nuevos elementos de población. Estos cambios son lentos, graduales, no comportan una ruptura brusca con la tradición, pero a la larga se hacen sensibles, hasta tal punto, que algunos investigadores rehúsan el empleo del término de Negade II y prefieren llamar *Amratiense* a Negade I y *Gerzeense* a Negade II. Como todo ello es sólo cuestión de nombres, seguiremos usando la nomenclatura tradicional, no sin antes advertir que durante este nuevo período se perfila ya el futuro del Egipto histórico.

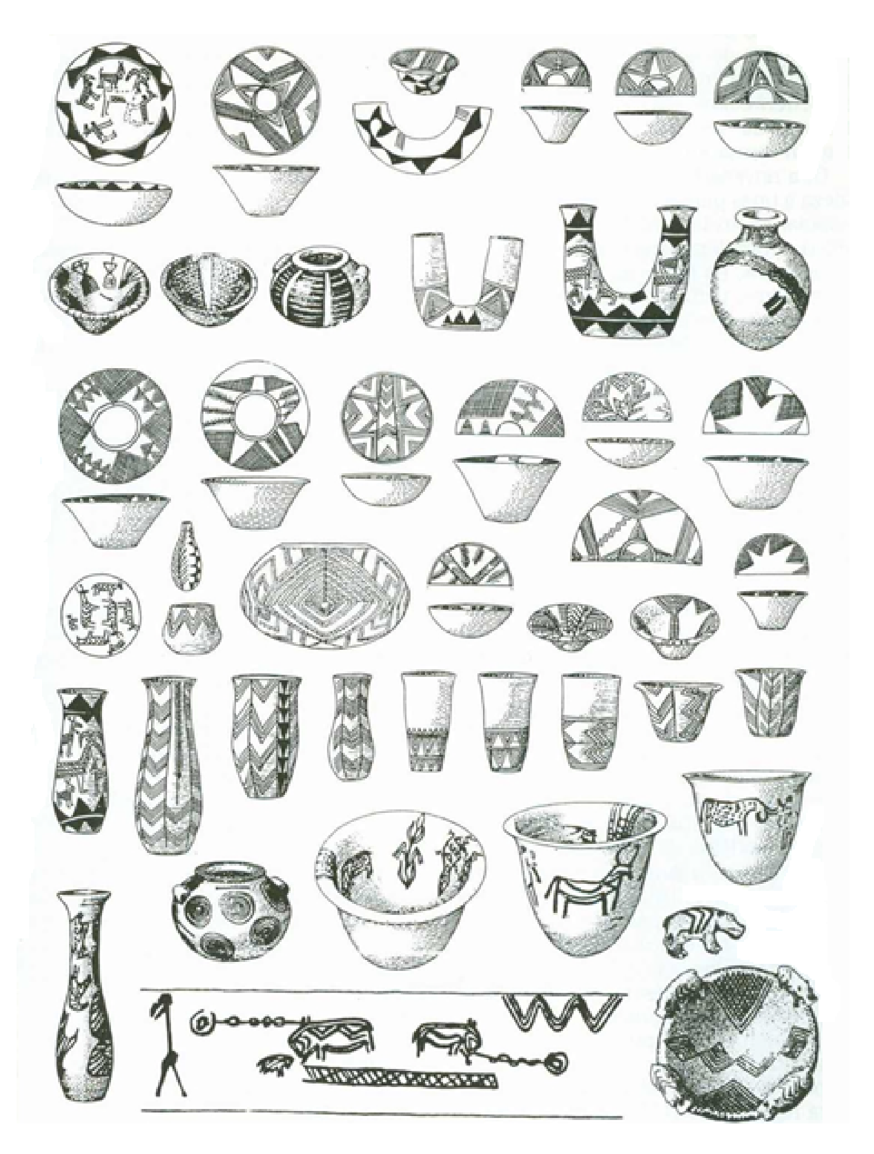
Veamos, primero, cuáles son los elementos distintivos de la cultura material, empezando por la cerámica. La de borde negro va haciéndose rara, y más aún la pintada de blanco. En lugar de ellas se impone una cerámica hecha de arcilla fina, mezclada con arena, profusamente decorada (*D-ware* = *decorated ware*, según la terminología de Petrie). Sus productos son muy sólidos, cocidos hasta alcanzar un sonido metálico a los golpes de uña, y de superficie muy bien alisada, aunque no pulida. Sobre esta superficie se pinta en rojo acastañado una decoración que puede consistir en ondas, espirales, manchas que imiten el moteado de una bonita piedra natural o bien figuras de hombres, animales y, sobre todo, barcos.

Son también muy abundantes unas vasijas alargadas, provistas de dos pestañas o asas onduladas, situadas una a cada lado de la panza o del hombro; es la llamada *cerámica de asas onduladas* (*W-ware* = *wavy-handled-ware*).

Otras variedades apenas se distinguen de la cerámica roja de Negade I, a no ser por alguna forma nueva, como es la de los vasos con pitorro.

Hasta aquí observamos una natural continuidad. Los barcos, tan abundantes en la cerámica decorada, sólo indican que la gente se interesa mucho más que antes por el tráfico fluvial. También hay una cerámica que se sale de lo corriente hasta ahora y se presta a ser interpretada como propia de un grupo de intrusos. Son cuencos decorados con incisiones que después de cocido el vaso se

rellenaban de pasta blanca, buscando el contraste con el negro del vaso. Llámase cerámica negra incisa de Negade II, o simplemente cerámica N (*N-ware* = *black-incised-ware*).



Ejemplos de la cerámica denominada C-Ware, de época Amratiense o Negade I, procedentes de El-Mashasna y Negade (según H. Müller-Carpe).

Pasando de la cerámica a la piedra, las paletas de afeites de Negade II tienen forma de rombo muy alargado, con dos cuernecitos o una cabeza de animal en uno de sus extremos; también las hay en forma de animal entero.

Otra novedad curiosa, que apunta con fijeza a unas primeras relaciones con Mesopotamia, es la aparición del sello cilíndrico, completamente desarrollado en unos casos, en forma de cuenta cilíndrica en otros, pero provista de algún motivo grabado que bastaría para su empleo como sello de identidad.

A diferencia de Mesopotamia, donde ya en la época de El-Obed se conoce tanta arquitectura, el Egipto predinástico ofrece escasísimos restos de edificios. Ello se debe en buena parte a que los poblados se encontraban en pleno valle fluvial, donde ha sido imposible hasta ahora buscar sus restos. Se sabe que a partir de pellas de barro se desarrolló una arquitectura de adobes rectangulares, moldeados en marco de madera, de los que han encontrado muestras en Badari y Máadi. En esta última localidad se han descubierto también fondos de edificios rectangulares, cuyas paredes estaban hechas, en opinión de los excavadores, de ramas de tamarisco revestidas de barro. Es de creer también que hubiese construcciones de esteras, montadas en cañas. Una casa de adobes es probablemente la reproducida por un modelito de El Amrah. Tiene en uno de sus lados largos una puerta de ancho dosel y en el lado contrario dos ventanucos situados a bastante altura. Plantas de casas tan sencillas como ésta, simples rectángulos con un vano de puerta, dañan lugar en la escritura jeroglífica al signo que significa *casa*.

Los elementales principios de escultura establecidos en el badariense, tanto para estatuillas independientes como para remates de peines y cucharillas, e incluso para recipientes teriomorfos como los de forma de hipopótamo, se hacen ahora algo más amplios sin que la continuidad se rompa. Persiste, en efecto, la dicotomía entre una tendencia realista y otra semiabstracta, en la que la figura humana prescinde de los brazos y reduce las dos piernas a un apéndice en forma de cuña o las reemplaza por un pedestalillo. Muy del gusto de la época, y quizá donde ésta alcance mayor originalidad y garbo, son las figuras con los brazos levantados, no

sabemos si de bailarines, orantes u otra cosa. Es una actitud frecuente también en la cerámica pintada, tanto de Negade I como de Negade II.

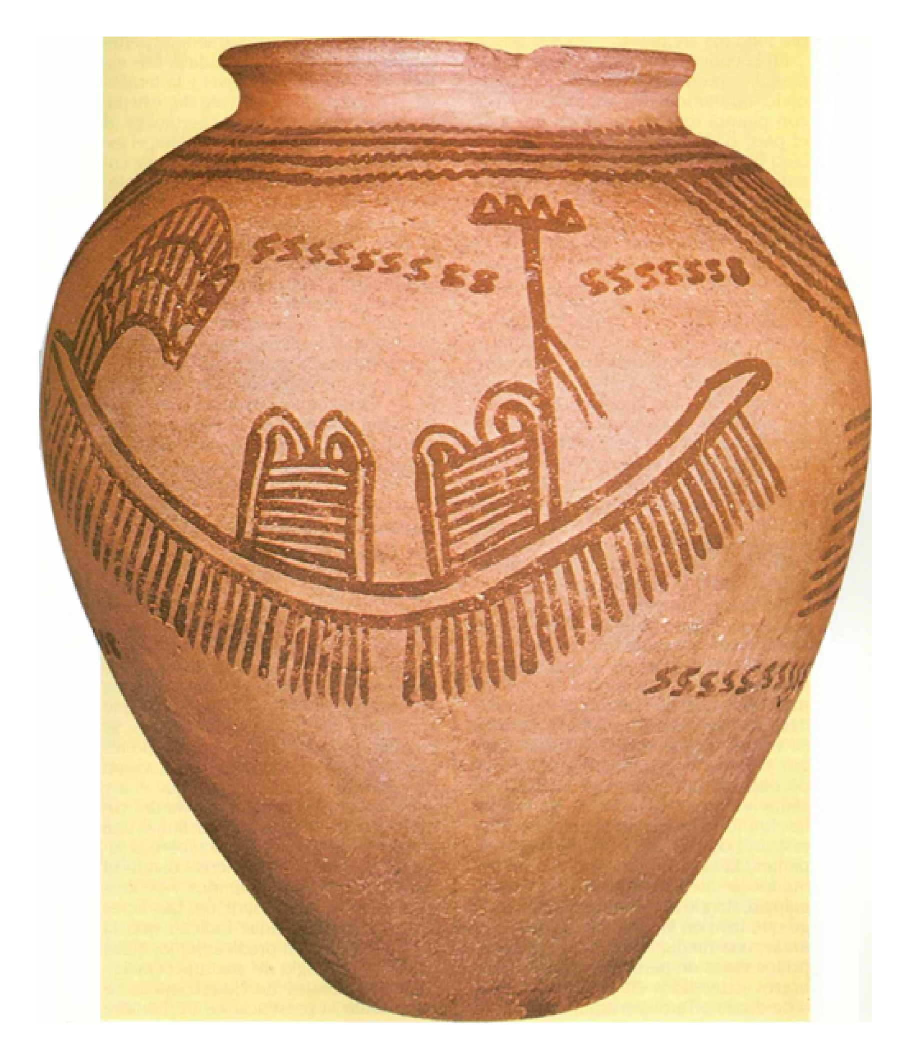
Las talladas en marfil presentan a menudo incisiones rellenas de pastas de colores o figuras pintadas, posibles tatuajes o simples adornos adicionales. La figura humana completa, o sólo su cabeza, puede servir de remate al lomo de un peine, si bien lo más corriente para este fin sigue siendo, ahora como antes, el pájaro y el cuadrúpedo.

Se mantiene el interés por el hipopótamo, verdadera despensa de sustancias nutritivas, por los bueyes y por otros animales domésticos, y asoman como novedades el león —tendido y tranquilo, a diferencia del león sumerio, casi siempre rugiente y amenazador— y también el halcón, quizá ya personificación de Horus. Recordemos al efecto que los egipcios llamaban *tiempos de los reyes servidores de Horus* a toda la época anterior a la unificación del país. Fieras y animales domésticos adornan también los mangos de las cucharillas, que son las primeras obras maestras del arte del marfil.

Pese al enriquecimiento del repertorio de temas, en poco o nada se adivina cuál va a ser el futuro estilo egipcio. Algo potencialmente tan expresivo como había de ser el relieve ni siquiera se roza por vía de ensayo, pues los adornos de algunos vasos de piedra no pueden valorarse en tal sentido, sino como aditamentos plásticos.

La pintura egipcia más antigua que se conoce aparece en la cerámica de Negade I, como ya advertimos en su lugar. En sus característicos trazos de barniz blanco, la cerámica de líneas blancas cruzadas, la *C-ware*, ofrece un esquemático muestrario de hombres, leones, elefantes, hipopótamos, bueyes, cocodrilos, gacelas, etc. La fauna silvestre del río abunda tanto o más que la de la estepa. Los animales suelen estar pintados a tirones, con trazos rígidos, como si el pintor se hubiese inspirado en trenzados o en otro arte popular cuyo instrumento no fuese el pincel, sino el punzón, el buril o la aguja. Ya hemos dicho que los ornamentos geométricos predominantes en esta cerámica recuerdan a labores de cestos y de esteras; lo mismo es aplicable a las figuras de animales. Los hombres escasean y están

dibujados también como monigotes. En algunos casos se les ve con los brazos levantados, en compañía de mujeres. Lo normal, sin embargo, es que las figuras se yuxtapongan, sin compenetrarse, sobre todo los animales.



Cerámica neolítica del Alto Egipto, cultura Gerzeense o Negade II.

En la época de Negade II la cerámica pintada experimenta un auge extraordinario. Sus productos, ahora decorados con pintura roja, se difunden por todo el país, desde Nubia hasta el Delta, si bien la mayor densidad de los mismos corresponde al Alto y Medio

Egipto. Esta circunstancia, sumada al hecho de su gran uniformidad, ha dado pie a que algunos la consideren exponente de un arte inspirado por una corte real, un arte áulico, anterior al de la Unificación y precursor inmediato de éste.

Las escenas con figuras adquieren ahora una función primordial. Abundan entre ellas los barcos de muchos remos, con algunos de sus tripulantes, cabinas y estandartes; los abanicos de palma; las palmeras, y los grupos o hileras de avestruces, gacelas y otros animales de la estepa, ahora en franco predominio sobre los del río. El estilo, la ejecución y la constante repetición de estos motivos hacen creer que en su día no fuesen exclusivos de la cerámica, sino que provengan de un arte de mayor envergadura, el de la pintura mural.

Desgraciadamente, no ha llegado a nosotros ninguna muestra de la decoración de casas y santuarios de la época. Pero de lo que ésta pudo haber sido dan una remota idea los muros de una cámara funeraria de Hierakónpolis, pertenecientes sin duda a esta época. En ellos se encuentran pintados de blanco, negro y pardo, sobre fondo ocre, barcos de distintos tipos, con sus cabinas, enseñas y timoneles; rebaños de animales; hombres luchando entre sí; cazadores; un hombre entre dos leones rampantes, la versión más antigua del *domador de animales* que ofrece el arte egipcio, donde nunca alcanzará el arraigo que tuvo en Mesopotamia y en otras áreas; una rueda, rodeada de cinco cápridos vistos de perfil; hombres con los prazos extendidos en postura de ritual o de danza… También aquí, como en la *cerámica decorada* (*D-ware*), la fauna de la estepa parece interesar más al hombre de la época que la del río.

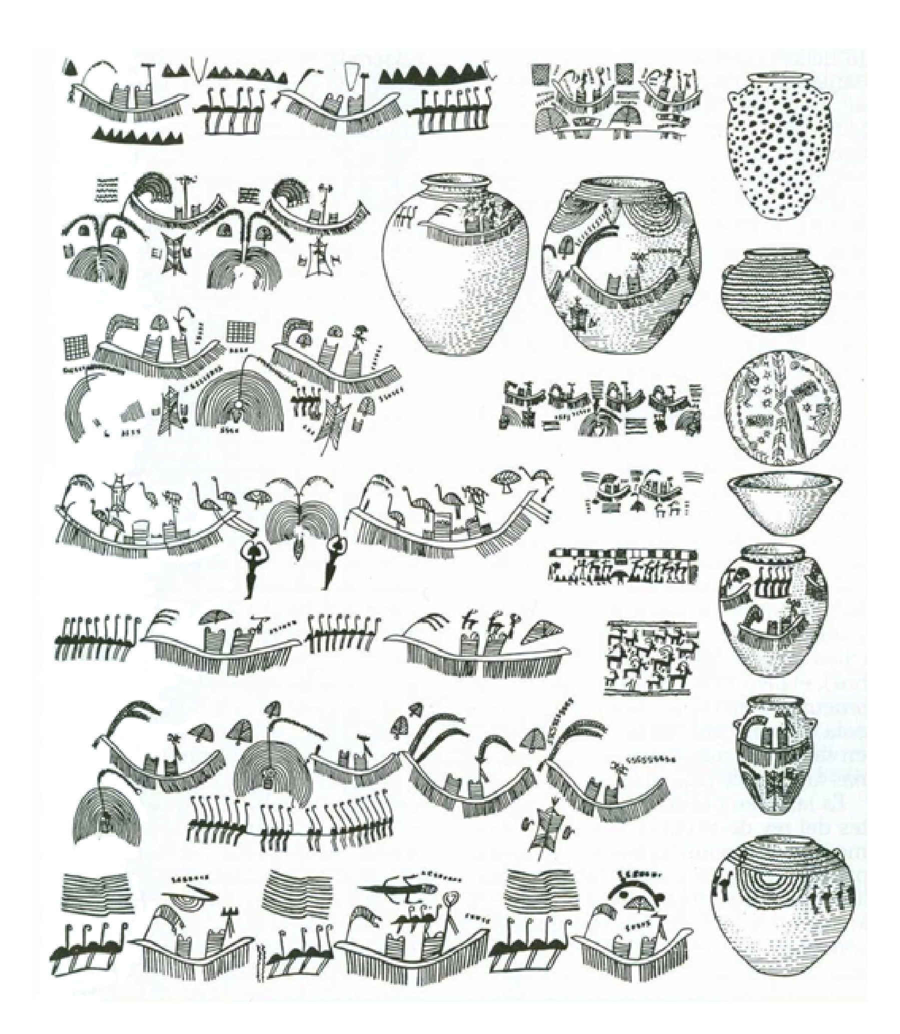
Las pinturas y grabados rupestres de los desiertos oriental y occidental constituyen otra manifestación interesantísima. Su parecido con la cerámica y con estos murales indican que si no todos ellos, muchos de estos grabados pertenecen a la época de Negade II. Los estilos son muy homogéneos y la temática —barcos, animales de la estepa, hombres esquemáticos— pertenece al mismo mundo figurativo. Winkler, el estudioso que ha catalogado y dado a conocer las manifestaciones de este interesante arte, basó en ellas su teoría de que la clase dirigente de la cultura de Negade II estaba

constituida por invasores emparentados con los sumerios. Después de una momentánea aceptación de la teoría por parte de algunos orientalistas, los *eastern invaders* de Winkler han perdido el papel que su defensor pretendía conferirles.

Ni en estos grabados ni en los murales de Hierakónpolis asoma el menor indicio del que será estilo clásico. Se repite, pues, aquí lo observado antes en el campo de la escultura.

Las raíces etnográficas del Egipto histórico

La cultura de Negade II desemboca en la unificación de Egipto y en la constitución del Estado más duradero que hasta hoy ha conocido la historia. Los pasos previos, dados mientras estaba en su apogeo el arte balbuciente que acabamos de contemplar, apenas se pueden rastrear en las manifestaciones que del mismo conocemos. La visión de tantos barcos nos sugiere que el ir y venir por el Nilo, en el ejercicio del comercio o de la guerra, constituye una actividad primordial, como sabemos sucedía en tiempos históricos cuando el faraón visitaba los santuarios y centros locales de la Administración. Las fieras y las gacelas pintadas indican que la caza goza de gran predicamento, quizá ya como privilegio de una aristocracia.



Cerámica D-Ware, de época Negade II, procedente de Mostagedda y Negade (según Müller-Carpe).

En los murales de Hierakónpolis se hace sentir la presencia de un hombre flanqueado por dos leones rampantes, a quien luego volveremos a encontrar en el puñal de Gebel-el-Arak. Quizá sea ésta la representación más antigua de un hombre al que los demás consideran superior: un héroe, un semidiós. Cuando el corazón humano aún se encogía ante la perspectiva de hacer frente a una fiera en las condiciones de inferioridad a que lo reducía su rudimentario armamento, no tiene nada de extraño que la admiración despertada por el gran cazador entre quienes conocían

su palmarés indujese a éstos a postrarse ante él como un príncipe, un rey, un dios. Por el contrario, una vez que armas de mayor alcance y poder de penetración, como el arco compuesto, salvaron aquella diferencia, ya la representación del gran cazador resultó inadecuada como símbolo del hombre imbuido de poder numinoso, y fue menester sustituirla por otra: la del jefe que defiende a su pueblo del enemigo extranjero o lo enriquece y hace próspero con sus conquistas territoriales.

Todos estos grupos humanos que por su utillaje calificamos de tasienses, badarienses, negadenses, etc., hubieron de transmitir al Egipto histórico un copioso legado de ideas y creencias perpetuadas por la costumbre o el tabú. Una de las ideas más precisas y originales del Egipto de la primera época es la de que el país está gobernado por un dios, el faraón. Vamos a ver, siguiendo los estudios de Helck, cómo los grupos étnicos y sociales del Egipto primitivo contribuyeron con aportaciones diversas, y en grado mayor o menor, a los varios aspectos de tan peregrina creencia.

El más importante de estos aspectos está constituido por ideas derivadas de las vivencias de los cazadores nómadas, todas ellas girando en torno a la gran caza que todavía entonces, aunque cada día con menos posibilidades, se podía practicar en las estepas marginales, a uno y otro lado del valle del Nilo. En muchas solemnidades el rey se reviste de unos ornamentos que exaltan su figura como gran cazador, con el arcaico estuche fálico (un exiguo taparrabos), el pelo trenzado sobre la frente (el *uraeus* de tiempos históricos) y una cola de perro con la que se transforma en sabueso y adquiere sus extraordinarias facultades para la caza.

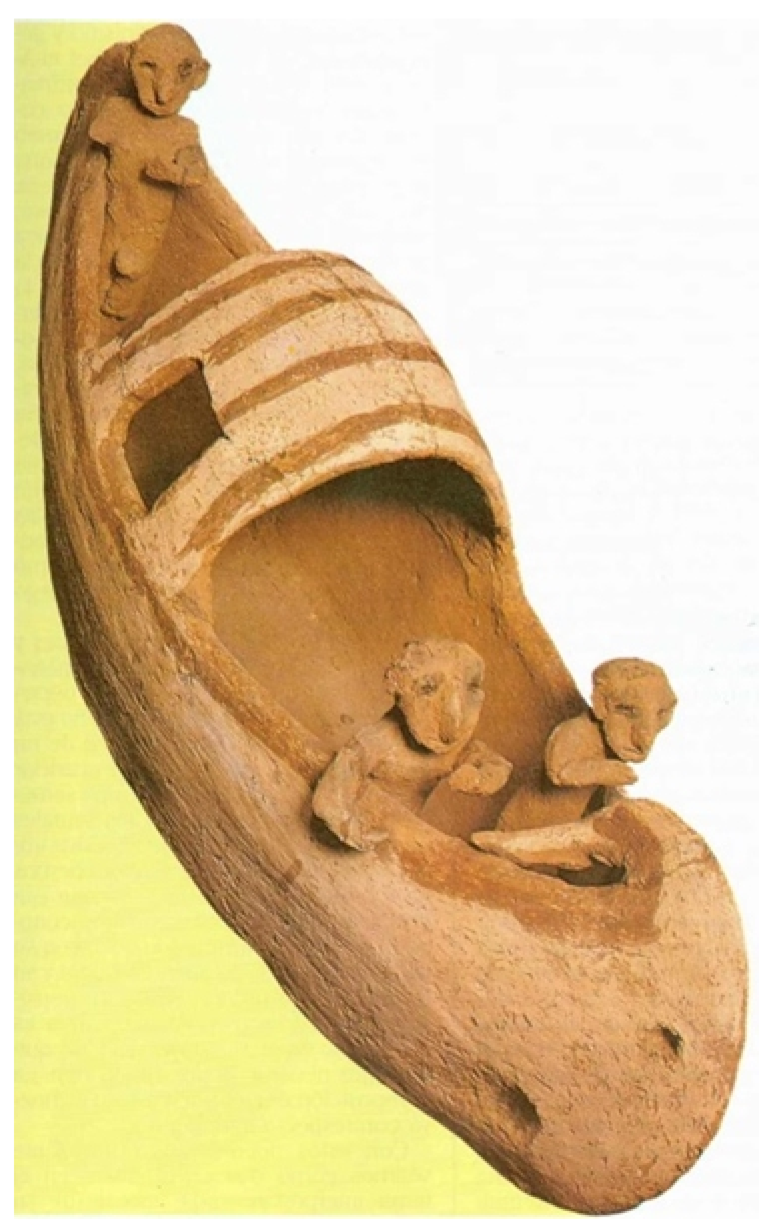
Es también posible que los estandartes del rey de tiempos históricos se remonten a los seres y objetos que acompañaban en la caza al gerifalte de aquellos cazadores prehistóricos; se puede identificar a estos acompañantes del rey con su perro, con su asno de montar, con el almohadón en que se sienta y con su halcón de cetrería. Su morada es una tienda de esteras; su tumba, un túmulo. El cazador nómada sólo puede concebir como animales las cosas que considera investidas de poder numinoso; por ello la tienda del rey asume la forma de un rinoceronte; la trenza de su frente, la de una serpiente. El rey mismo no alcanza el *máximun* de su poder en su natural forma humana, sino en la de león, toro bravo o halcón.

También el cielo es un halcón que extiende sus alas sobre la tierra; en esta coincidencia se perfila ya la base del proceso que desemboca en la realeza divina con que nos encontramos en los orígenes mismos de la historia de Egipto.

La caza es una ocupación numinosa y sagrada; de ahí que el sacrificio a los dioses revista siempre en Egipto la forma de una cacería. Es típico de los cazadores nómadas el que su jefe haya de conservarse siempre joven; esto indujo al grupo que tuvo mayor peso en la formación de Egipto a destronar al príncipe que por su edad había perdido su fuerza y a reemplazarlo por otro, joven y vigoroso. El presunto sucesor debía acreditar sus facultades físicas en una veloz carrera, en la que le acompañaba su perro de caza, mientras las mujeres del harén regio lo animaban con sus hurras. Esta antigua ceremonia fundamenta en época histórica la Fiesta del Sed, en la que el gastado poder del faraón había de renovarse.

Frente al grupo de cazadores nómadas se encuentra otro, muy influyente también, cuyas concepciones tienen carácter agrario. Aquí el jefe es el gran cazador de hipopótamos, capaz de hacer frente por sí solo, en una frágil barquichuela, al peligroso animal codiciado por su carne. Durante la caza el pueblo apoya a su campeón desde la orilla con cantos y bailes rituales. El jefe garantiza asimismo el resultado positivo de las faenas agrícolas: él abre el primer surco, corta la primera espiga y erige el árbol de la cosecha para que éste trasmita a las nuevas semillas el poder germinal de los cereales. Por medio de un *hierós gamos*, las nupcias sagradas que celebra en el Nilo, fomenta las crecidas del río fecundante.

En este círculo de ritos agrarios echan raíces muchas otras creencias y ceremonias de tiempos posteriores: la conducción de un toro por los campos para fertilizarlos y prácticas análogas. Para estas gentes las cosas imbuidas de la energía divina —el *Maat*— son todas femeninas, de modo que cuando a comienzos de la historia se produzca su reducción a dioses antropomorfos, adoptarán la forma de diosas: el *trono*, la de Isis; la *flecha*, la de Neith; el *palacio*, la de Hathor.



Barquito de arcilla de la cultura Negade II.
Museo Egipcio de Berlín.

En el Delta oriental se puede rastrear una cultura de pastores en la que tienen su cuna la concepción del rey como carnero y también la del pastor que sucumbe en la lucha con un animal salvaje, un

drama al que estaba reservado un brillante porvenir. La esposa del pastor lo busca; encuentra su cadáver y lo devuelve a la vida por medio de un llanto ritual, aunque la nueva vida del pastor ya no transcurre en la faz de la tierra, sino en el seno de la misma. Las espesas hierbas que crecen sobre la tumba *demuestran* que su vida prosigue. Esta concepción tuvo muchas concomitancias alrededor del Mediterráneo y en el Cercano Oriente. Siria fue quien la mantuvo de la forma más pura, mientras que tanto en el mito sumerio de Dumuzi como en el egipcio de Osiris los cambios de circunstancias (disminución de la importancia de la ganadería, pérdida del miedo a los animales salvajes) transformaron las líneas y el carácter de la vivencia primitiva.

El grupo de los vaqueros, oriundo al parecer del sudeste de Egipto, tuvo escasa influencia en esta panorámica. Tal vez se deba a ellos la concepción del cielo como una vaca (y no como un halcón) y lo mismo la de la reina; también pudiera debérseles la costumbre de erigir pilares con cabezas de toro en función apotropaica y la de emplear el bucráneo como máscara para incrementar la potencia numinosa.

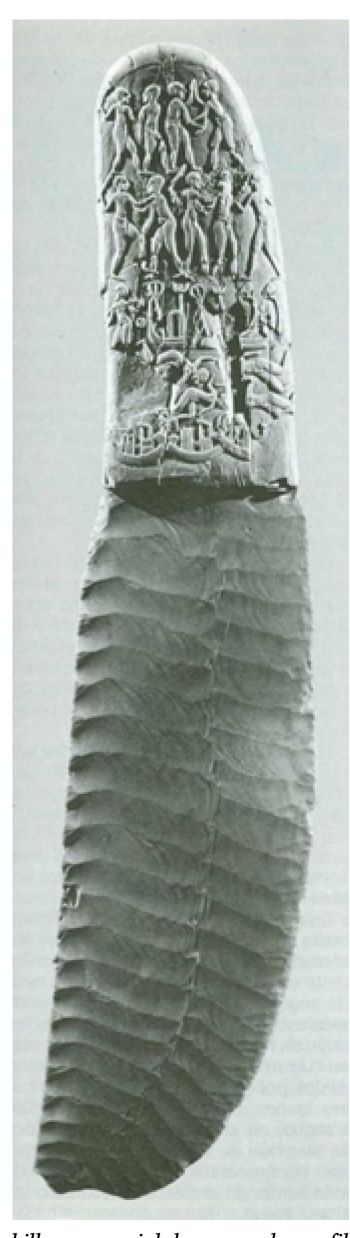
En sucesivos capítulos tendremos ocasión de comprobar el peso que estas concepciones tuvieron en la arquitectura y en la iconografía del Egipto histórico.

La época tinita

ALREDEDOR del año 3000 a. C. Egipto da señales de la inquietud que había de llevar al país a su unificación y a su entrada en la historia con plena conciencia de que realizaba algo nuevo y nunca visto. Como los documentos de ese proceso son también obras de arte, algunas de primerísimo orden, vamos a empezar examinándolas por grupos y, dentro de lo que cabe, por orden cronológico.

Los cuchillos

En el caso de los cuchillos de pedernal con mango de marfil no se trata de objetos de uso profano y cotidiano, sino ritual y ceremonial. Sus puños están labrados en colmillos de hipopótamo, lo que significa que están manufacturados en Egipto. Sin embargo, el estilo de sus relieves es tan nuevo (ya hemos dicho que incluso en tiempos de Negade II no puede hablarse de relieve prehistórico en Egipto), y su temática muestra tantas analogías con el arte de tiempos de Uruk en Mesopotamia, que este grupo de cuchillos desempeña una función primordial en la cuestión del pretendido origen mesopotámico de la cultura y del arte faraónicos. Sus adornos son, en unos casos, animales que desfilan ordenadamente, en hileras, como si los inspirasen las improntas de los sellos cilíndricos. Un ejemplar muy desgastado dispone con evidente disciplina a varias hileras de hombres, unos armados y los demás sentados. En otros casos los motivos desempeñan el cometido de símbolos, sean las dos serpientes que entrelazan sus cuerpos en e ejemplar de Saghel el-Baghliye, sean los temas y escenas del de Gebel el-Arak, obra maestra en su género y una de las grandes joyas de la colección egipcia del Louvre.



Cuchillo ceremonial de mango de marfil y hoja de sílex, procedente de Gebel
el-Arak.

Museo del Louvre, París.

Contra lo que hasta ahora era normal, a saber: que las representaciones figuradas adoptasen un tono de tipismo y generalización, el cuchillo de Gebel el-Arak parece referirse a algo extraordinariamente importante y fuera de lo común. Por uno de sus lados se resumen los incidentes de una batalla en la que intervienen barcos, algunos de ellos con el casco en forma de creciente lunar, como los de la *D-ware* de la cerámica de Negade II, pero otros, quizá los de la flota enemiga, con el casco recto y la proa y popa muy levantadas, como cuernos, un tipo de embarcación muy conocido y documentado en Mesopotamia, aunque también aparezca entre los grabados rupestres de los desiertos. He aquí, pues, un documento de un problema peliagudo: ¿Experimentó realmente el Egipto prehistórico una invasión de asiáticos? Son muchos los orientalistas que no sólo lo creen así, sino que consideran a esos asiáticos invasores como la aristocracia del nuevo Egipto. Luego volveremos sobre este asunto.

Por el otro lado del mango, leones y cánidos se entremezclan en una manada de gacelas. También aquí hay persecución y lucha, pero toda la escena está presidida por el grupo simbólico de un personaje que parece domar y acariciar a dos leones rampantes. Un grupo semejante lo hemos visto ya en los murales de Hierakónpolis, sin darle excesiva importancia, de modo que si ahora hemos de dársela, la razón estriba en que ese domador tiene los mismos rasgos iconográficos que el Dumuzi sumerio, con su faldellín, su gorro de ancho reborde y su poblada barba redondeada. Este personaje tan conocido en Mesopotamia es un extraño en el mundo egipcio, sin que sepamos ni cómo ni por dónde vino. La composición del relieve también es nueva con respecto a lo anterior.

Con estos documentos por delante veamos cómo dos especialistas en el tema interpretan, cada uno desde su propio punto de vista, la cuestión de este cambio súbito que se aprecia en Egipto. Primero, un defensor de la tesis asiática, Walter B. Emery:

> *A finales del* IV *milenio a. C. encontramos a las gentes conocidas tradicionalmente como seguidores de Horus formando lo que parece una*

aristocracia civilizada, o raza dominadora, que rige a la totalidad de Egipto. La teoría de la existencia de esta raza dominadora (la de los p’.t*, frente a la de los subyugados* rhj.t*) está apoyada por el descubrimiento de que las tumbas del último período predinástico de la parte norte del Alto Egipto contenían los restos anatómicos de un pueblo cuyos cráneos eran de un tamaño mucho mayor y cuyos cuerpos eran más altos que los de los nativos. La diferencia es tan considerable, que resulta inconcebible que estas gentes desciendan de la población preexistente. La fusión de las dos razas hubo de ser muy intensa, pero no tan rápida como para que en el momento de la Unificación pudiera considerarse realizada. Durante todo el Período Arcaico, en efecto, la diferencia entre la aristocracia civilizada y la gran masa de los nativos es muy apreciable, particularmente en lo que se refiere a las costumbres funerarias de unos y otros. Sólo a finales de la II Dinastía encontramos pruebas de que las clases inferiores adoptan la arquitectura funeraria y el modo de enterramiento de sus señores.*

El origen racial de estos invasores se desconoce, y la ruta que siguieron para su penetración en Egipto es igualmente oscura. Analogías de sus artes decorativas, el empleo del sello cilíndrico, y sobre todo los paneles escalonados de su arquitectura monumental, señalan una conexión inconfundible con las culturas contemporáneas de Mesopotamia. Pero junto a estas semejanzas hay también grandes diferencias, y en el presente estado de nuestros conocimientos sería prematuro pronunciarse sobre esta importante cuestión. En el supuesto de que la llegada del pueblo dinástico se hubiese verificado como una invasión de hordas procedentes del este, la documentación existente apunta al Wadi Hammamat, la gran ruta mercantil que une el mar Rojo desde el-Quseir con el valle del Nilo en Quft, como su vía de acceso. Pero se ha observado con razón que la ruta del Hammamat presentaría grandes dificultades a un ejército numeroso por la escasez de agua que se hace sentir en un trecho de más de 200 kilómetros. Una alternativa como puerta de entrada podría ofrecerla el Wadi el-Tumilat en el flanco oriental del Delta, camino que permitiría a un ejército invasor arrollar el Delta y, siguiendo el borde del desierto, alcanzar el curso principal del Nilo y por último subyugar el Alto Egipto. Una conquista de este tipo, por cualquier camino que viniese, requeriría mucho tiempo, muchas campañas, varios jefes y varias tribus, así que en ciertos aspectos se parecería a la conquista sajona de Inglaterra, y de modo análogo a ésta, daría por resultado la fundación de varios estados que se disputarían la supremacía.

Un representante de la tesis contraria, W. Helck, los supone

oriundos del desierto occidental, de lo que hoy sería Libia, y los identifica con los introductores de la cultura de Negade II. Sin contradecir los estímulos orientales, asiáticos, a que se debe la formación de la cultura egipcia histórica, esta tesis los explica por asiduos contactos entre una y otra zona, pero no por una invasión de gentes de aquélla en los dominios de ésta. A nuestro modo de ver, esta segunda teoría resulta más natural, menos forzada y convencional que la otra.

Las paletas y las mazas votivas

Ha llegado el momento de contemplar dos grupos de testimonios que nos permiten examinar la unificación de Egipto de un modo dramático, monumental pese a lo reducido de su tamaño, y ya casi histórico, pues en estos documentos se ve clara la intención —la conciencia histórica, pudiéramos decir— de dejar memoria clara de hechos muy concretos, de personalidades muy definidas, e incluso de nombres legibles. Se trata de las paletas y las mazas votivas. En ellas, por primera vez, procura el egipcio que lo entendamos con signos que para él eran palabras, no figuras ni historietas gráficas como en otras formas rudimentarias de transmisión del lenguaje.

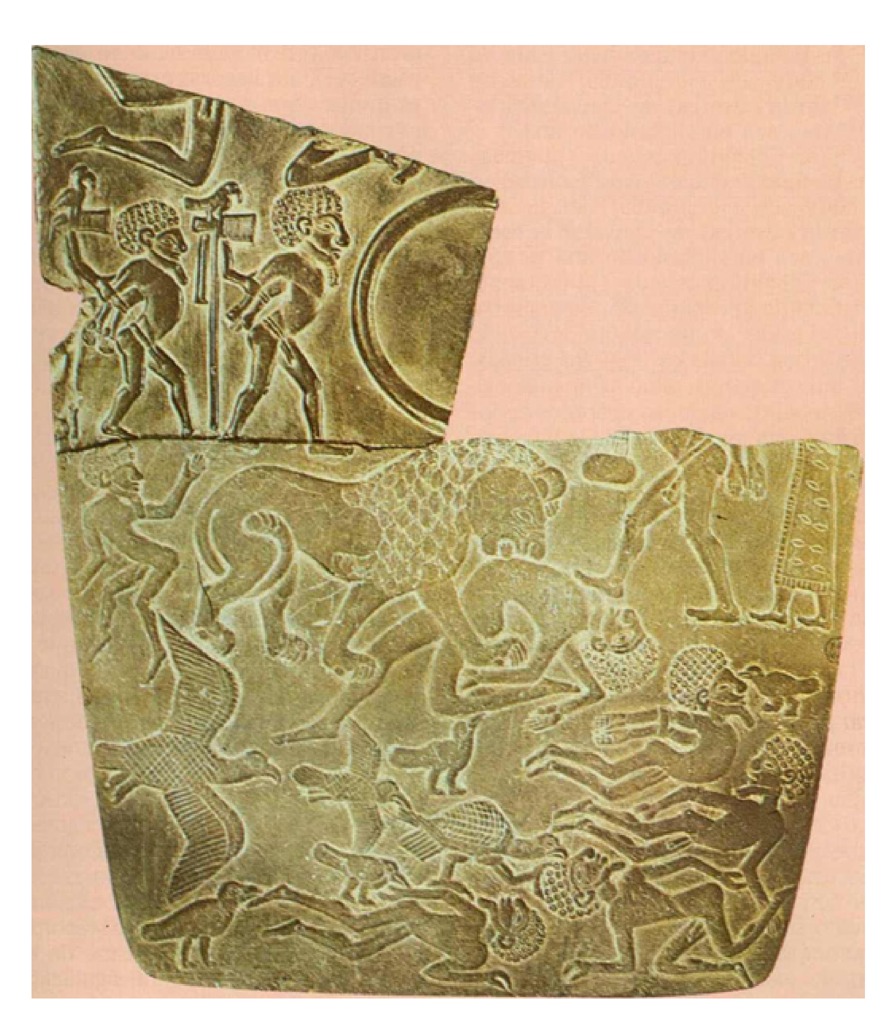
Por la semejanza que guardan con las paletas de Negade, los ejemplares más antiguos de la nueva serie han de ser el de Manchester y el de Gerzeh. El primero lleva una escena en relieve: tres avestruces a los que se acerca un cazador con máscara de avestruz. Ya hemos topado con estos disfraces de los cazadores a propósito de la cola de perro como ornamento del faraón. La paleta pertenece, por tanto, al mundo mágico de la caza, como la paleta de Oxford, en que el hombre se iguala al animal no sólo para arrimarse a él, sino para asumir sus facultades específicas.

La paleta de Gerzeh ostenta un bucráneo visto de frente y orlado de estrellas como si fuese el símbolo de una constelación. Es posible que se trate de la divisa de un rey, como el toro bicéfalo de la paleta de la caza del león, o de un numen protector del mismo como las cabezas de Hathor en el ático de la paleta de Narmer.

El segundo grupo de paletas lleva una cazoleta circular en el centro de su cara principal para diluir en ella los cosméticos, y una serie de figuras por las dos caras. Sólo la paleta de la cacería del

león se aparta de esta norma general al estar decorada por una sola cara, y quizá sea por ello la más antigua del grupo.

En esta paleta una multitud de figuras exalta al jefe ideal entre los cazadores nómadas, el grupo humano más influyente en el concepto de la realeza egipcia según lo antes apuntado. Arriba de todo están su tienda de esteras y su enseña, un toro de dos cabezas. Por el centro corren animales de la estepa, perseguidos por perros. En los extremos hay tres leones, el más importante de ellos —arriba, en el centro— parece el foco de atención de una partida de caza cuyos componentes son portadores de toda suerte de armas: arcos, lanzas, hachas, mazas, bumeranes, cuchillos, cuerdas, etc. Dada la identidad de la indumentaria de todos los cazadores, con sus largas trenzas y sus colas de perro, es lícito preguntarse si la entera serie no estará compuesta por las actitudes y armas de un mismo personaje que se repetiría diecinueve veces. Desde luego, el que está cabeza abajo delante del león no es un caído en la lucha, sino el triunfador que exterioriza su júbilo después de realizada su hazaña.



Paleta de época tinita conocida como Battlefield palette. *El león es la encarnación del poder real que aplasta al enemigo en la batalla. Museo Británico, Londres.*

La paleta de Oxford y la de las jirafas pertenecen igualmente al ciclo de la caza en la estepa. Prevalecen en ellas sobre los demás motivos los cánidos del reborde, que no sabemos si son perros domésticos, salvajes o incluso esa especie de lobo fantaseado que más tarde sería la encarnación de Seth. También en las dos paletas se ve un monstruo de largo cuello serpentiforme, parecido a un dinosaurio, que en el arte sumerio y en la paleta de Narmer (aquí para formar la cazoleta central) entrelaza su cuello con el de un

semejante. En medio de la fauna de la estepa y de la sabana, animadamente representada, la paleta de Oxford encierra dos motivos singulares: primero, un león con cabeza y alas de águila —las alas representadas como un peine del revés— que debe ser considerado como uno de los prototipos del grifo clásico; en segundo término es de destacar también la presencia de un cazador que, disfrazado de perro, se introduce entre los animales salvajes tocando la flauta.

Otra paleta de esta serie, donde dos jirafas flanquean una palmera en el reverso como en el ejemplar del Louvre, aporta la novedad de convertir la escena de caza en símbolo de una victoria militar. El león no es aquí, sin embargo, la víctima de la cacería, sino la encarnación del poder de un rey que aplasta al enemigo en batalla campal; los cuervos y los buitres que escoltan al vencedor se están cebando ya de los despojos de los vencidos. Aunque a la paleta le falta cerca de la mitad, se colige muy bien que nos encontramos ante el monumento de un rey, pues a la izquierda de la cazoleta se ven dos estandartes reales coronados por halcones conduciendo a dos prisioneros maniatados a presencia del monarca. Quizá el rey en persona —no ya como león— se encontrase al otro lado de la cazoleta, vestido de un largo albornoz o faldón bordado, que recuerda al del *hombre con vestido de red* de la protohistoria sumeria. Muchos sellos cilíndricos de tiempos de Uruk lo representan como aquí, dando castigo a enemigos de fuera o a rebeldes, inconformistas y herejes de dentro.

Esta paleta señala, pues, la transición a un tercer grupo en el que la caza ha perdido su interés como acción heroica y numinosa. La guerra y la administración de justicia serán ahora exaltadas preferentemente. Prescindiendo de uno o dos fragmentos poco expresivos, empecemos por el de llamada *paleta del toro bravo* (Louvre) que representa por ambas caras a un faraón como un toro que cornea a un enemigo de aspecto asiático caído a sus pies. Debajo de este grupo simbólico se ven otros motivos: los dominios o las conquistas del toro bravo están representados por ciudades de almenadas murallas, designadas por sus correspondientes emblemas: un león, un pájaro y seguramente otras más que han desaparecido. Por el lado contrario, los cinco estandartes del faraón, todos ellos provistos de un brazo humano, sujetan una cuerda que

seguramente apresaba a los enemigos del monarca.

Si bien el sentido de esta paleta, aun en su estado fragmentario, resulta comprensible, en ningún signo se atisba la escritura. Para llegar a ésta será preciso examinar otros dos monumentos, pertenecientes al primer rey de nombre conocido en la historia.

El nombre de este personaje tenía las mismas consonantes que la palabra egipcia correspondiente a *escorpión*; así lo escribía él y así se le viene llamando. Aparte la maza que en seguida veremos, se le atribuye, con bastantes probabilidades de acierto, el fragmento de una paleta interesantísima del Museo de El Cairo. Uno de los lados efe esta paleta está dividido en registros horizontales, cubiertos de plantas y de animales que recuerdan a la parte baja del vaso de Uruk: arriba, una hilera de bueyes; después, una de asnos; seguidamente, una de carneros, y por último, una plantación de frutales y una maza de mango ondulado que en la escritura había de ser el jeroglífico de Libia. En el lado opuesto, por debajo de un listel sobre el que caminan hombres de los que sólo quedan unos pies, se ve la muralla almenada que es el signo de la ciudad, repetida siete veces y encerrando otros tantos signos diferentes: escarabajo, dos hombres luchando, garza real, lechuza, arbusto, estera y signo de *ka*. Sobre los signos de ciudad se encuentran o se encontraban otros —perro de Seth (?), Horus, estandartes de la *escolta de Horus*, que anuncian la proximidad del faraón, escorpión y león—, todos ellos provistos de una azada que lo mismo puede significar *labrar* en sentido pacífico, como ocurre en la maza del mismo Rey Escorpión, a quien vemos con ella en las manos, que *minar los cimientos, demoler*, significado que en el presente caso ha de tener, lúes su filo penetra en las murallas y ha lecho ya rodar por tierra hacia dentro varias cíe sus almenas.

Pese a todo, no se puede dar de este conjunto de signos una interpretación absolutamente segura. Parece que no hay que *leerlo* en el sentido de que siete ciudades fueron destruidas por otros tantos númenes, sino que una sola ciudad fue asolada por el faraón a quien todos los signos se refieren, e incluso uno de los cuales —abajo en el centro, entre los estandartes y el león—: da su nombre: Escorpión. El *escorpión* se encuentra sobre el recinto de la estera que en la escritura posterior representa el sonido

P-B,

inicial de Buto, la capital del Delta. Como Buto era la ciudad de los espíritus, los kas, de los escarabajos, de los arbustos y de las garzas reales (todos ellos bien acreditados como emblemas suyos en tiempos posteriores) se cree que los restantes símbolos también le corresponden y que el Rey Escorpión conmemora aquí únicamente su conquista. De igual modo, en el lado contrario, deja constancia probable del éxito de una expedición a Libia que le proporcionó mucho ganado como botín.



Detalle de la maza del Rey Escorpión. El faraón aparece de pie, de perfil, con la

azada en la mano. Ahsmolean Museum, Oxford.

Lástima que la parte superior de esta paleta se haya perdido, pues seguramente nos diría mucho más, y más claro, que su extremo inferior. En desquite, tenemos del mismo Rey Escorpión parte de una maza conmemorativa que aporta bastantes novedades, entre ellas la del nombre escrito en una posición plenamente legible. El faraón aparece de pie, de perfil, con la azada en la mano, iniciando la faena de la siembra en cumplimiento de uno de sus cometidos rituales; ante él se inclina el portador del cesto de las semillas, detrás del cual se ve una espiga simbólica sostenida por los brazos de alguien. La operación se realiza al borde del Nilo o de uno de sus canales, cuyos ramales, representados a vista de pájaro, delimitan islotes poblados de gente ocupada en labores agrícolas. El faraón se cubre ya con la corona del Alto Egipto; de su cinturón pende a sus espaldas la cola de perro. Le siguen dos portadores de abanicos de palma y le preceden, en un registro alto y a menor escala, los portaestandartes de la *escolta de Horus*.

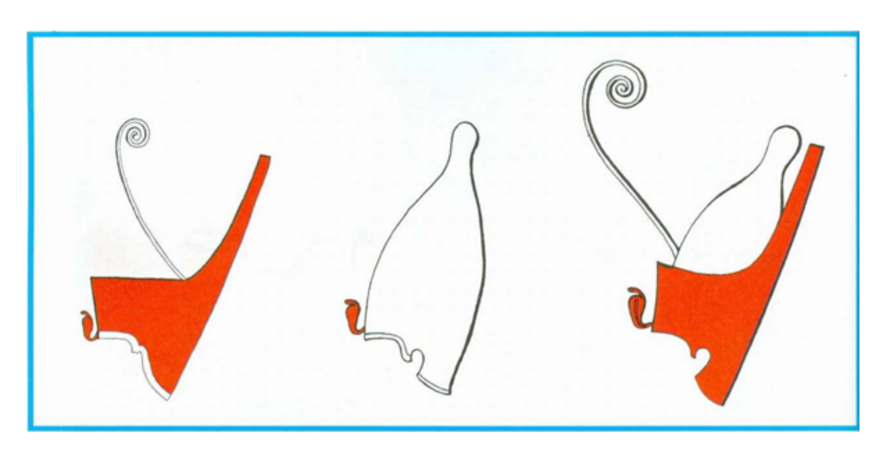
El escorpión del nombre y la roseta que apunta al de Horus (su valor fonético es hrr.t) se encuentran a la altura de la cabeza del faraón como rotulándolo *Horus Escorpión*. En el otro hemisferio de la maza estaba el faraón entronizado, contemplando a unas bailarinas y a unas mujeres sentadas en sillas de manos escoltadas por un soldado, espada en mano. Las varias matas de papiros que se ven a espaldas de estas figura indican que el acto tenía por escenario el Bajo Egipto. Arriba de todo corre un friso de estandartes de los que penden inertes avefrías colgadas por el cuello, símbolo de la población del Delta subyugada. Como puede observarse, el nombre de faraón no se encuentra dentro de una cartela. Tampoco ocurre esto en los vasos dedicados por él en Hierakónpolis, aunque uno de ellos superpone al escorpión el halcón de Horus, y por debajo de ambos, cuantas veces se repiten alrededor del vaso, reaparece el avefría en un registro inferior.

Entre las varias novedades implantadas por el Rey Escorpión descuella la estatura sobrehumana con que se hace representar en relación a sus acompañantes, el uso de la *corona blanca*, que lo caracteriza como soberano del Alto Egipto y el realce adquirido por su nombre personal escrito con signos jeroglíficos y no por medio

de un símbolo de *este es el rey* como antes lo hacían el león y el toro. En seguida veremos como a la *corona blanca*, o *Hedyet*, se le suma la *corona roja*, o *Deshert*, del Bajo Egipto, y cómo ambas llegan a fundirse en la *doble* o *Sekhemti*, cuando el faraón comparezca como rey de las dos mitades del país.

Pronto también, el faraón asumirá tres de los cinco *grandes nombres* tradicionales. El más importante será el de Horus, escrito dentro de una cartela rectangular (*serekh*) que representa a la *Gran Casa* (el palacio real); sobre la cartela se posará el halcón de Horus, dios de todo Egipto con quien el faraón se identifica en vida.

En segundo lugar, el nombre *nebti*, el de *las dos señoras*, así llamado porque comienza con el buitre de Neith, diosa del Alto Egipto. Este nombre designa al faraón como fuerza unificadora de las dos mitades del país.

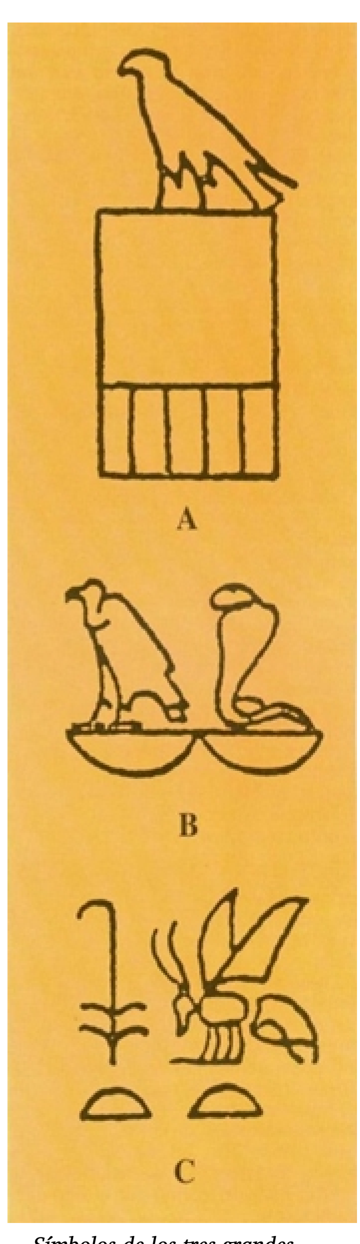


Dibujos de las coronas faraónicas características de toda la historia egipcia. A la izquierda, la corona roja del Bajo Egipto; en el centro, la blanca del Alto Egipto; a la derecha, la doble corona del Alto y Bajo Egipto.

El tercer nombre, asumido por el soberano cuando sube al trono, es el de *ne-su-bit, el que pertenece a la juncia y a la abeja*, símbolos del Alto y Bajo Egipto, respectivamente. Colocados sobre la cartela del faraón correspondiente, estos signos significan *Rey del Alto y Bajo Egipto…* Este será el nombre más frecuente en los monumentos arquitectónicos.

Los monumentos de Narmer. Progreso de la escritura

Un segundo rey cuyos monumentos guardan mucha relación con los de Escorpión, pero acreditando un mayor grado de madurez, es Narmer. Probablemente fue su sucesor. El nombre de Narmer (= *ballena iracunda*) se escribe con una ballena y debajo una cuña vertical, algo asimétrica. Sus monumentos más importantes son también una enorme cabeza de maza y una paleta de 64 centímetros de largo, encontradas ambas en el santuario de Hierakónpolis. El rey, que lleva en ellas una vez la corona blanca del Alto Egipto y dos la roja del Bajo, es designado por su nombre, ya con el jeroglífico de éste, ya con el *serekh*, ya con el nombre de Horus al completo (halcón, fachada de palacio y nombre).



Símbolos de los tres grandes nombres del faraón:
A. nombre de Horus;
B. nombre nebti*;*
C. el nombre nesu-bit*.*

Entre otros testimonios encierra especial interés una estatua de un babuino de procedencia desconocida que lleva el nombre de Narmer en su parte inferior. La forma cóncava que tiene el lado superior de su *serekh* las dos veces que aparece en la paleta es un rasgo epigráfico de gran arcaísmo, demostrativo de que Narmer pertenece a los comienzos de la época protodinástica.

Su maza de Hierakónpolis lo representa entronizado, con la *corona roja* del Bajo Egipto, en un baldaquino semejante al que aparece en épocas posteriores para representar la *Fiesta del Jubileo*. El Duitre de Neith, la diosa del Alto Egipto, extiende sus alas sobre el dosel del baldaquino. Al pie del estrado cumplen su cometido dos portadores de abanicos de palma; detrás, lanceros de la escolta y dos altos funcionarios, los mismos que lo acompañan en la paleta, todos ellos por debajo del *serekh* coronado por el halcón. Delante del faraón se ven, arriba de todo, dos bueyes dentro de un cercado, y los cuatro portaestandartes de la *escolta de Horus* con los mismos estandartes que en la paleta: dos de Horus, uno de Seth y uno de Min. Debajo de ellos una mujer en una silla de manos, unos hombres probablemente maniatados y debajo de éstos la consignación de un copioso botín: *120.000 prisioneros, 400.000 bueyes, 1.420.000 cabezas de ganado menor*. A la derecha, como en un cuadro propio, unos antílopes encerrados en un seto y un edificio o pedestal sobre el que se ve una garza, el animal sagrado de la ciudad de Buto, que ya encontrarnos en el fragmento de la paleta de Escorpión.

La paleta de Narmer revela el grado de perfección alcanzado en su tiempo por el relieve egipcio primitivo. Por los dos lados del ático, entre cabezas frontales de Hathor, aparecen el nombre y el palacio del faraón encerrados en una cartela. Es la primera vez que esto ocurre. La cazoleta central, que ha dejado de ser funcional, está formada por los cuellos entrelazados de dos de aquellos monstruos que aparecían en libertad en medio de la fauna salvaje de paletas más antiguas y que ahora aparecen sometidos al dominio del hombre. En uno de los registros inferiores la figura del toro bravo vuelve a encarnar el poder arrollador del faraón; su embestida ha abierto ancha brecha en los muros de una ciudad designada mediante un jeroglífico, mientras un enemigo huye a rastras a los pies del vencedor. Otros dos fugitivos, de ciudades que también se

nombran (el signo de una de ellas es una muralla = Menfis), vuelven la cabeza mientras corren por el otro lado de la paleta.

Narmer en persona comparece dos veces, en el anverso como rey del Bajo Egipto, con la *corona roja*, en compañía de dos magistrados que tienen su nombre al lado. El más retrasado lleva las sandalias del faraón en la mano y un pomo de ungüentos en la otra. Su compañero viste una piel de animal y va precedido por los portaestandartes de la *escolta de Horus*. Los funcionarios y los estandartes son los mismos que en la maza. Como severo administrador de justicia, el rey ha hecho decapitar a diez prisioneros, cuyas cabezas se encuentran entre los pies de sus cadáveres; en la lucha han debido de intervenir barcos, pues los signos de ellos se encuentran encima del grupo de ajusticiados. En la cara secundaria, la más bella, la figura del rey, ahora como soberano del Alto Egipto y de tamaño mucho mayor, sacrifica con su maza a su prisionero mientras Horus trae atado de la nariz al símbolo del Bajo Egipto, una mata de papiros provista de una cabeza humana. Acompaña al prisionero el signo que indica su pertenencia al cantón del Arpón. El séquito regio está reducido ahora al portasandalias del monarca.

Esta paleta, obra maestra en su género, debe ser considerada desde dos puntos de vista, el artístico y el histórico. Desde el primero, revela que pese a toda su perfección, los principios del dibujo y de la composición del dibujo egipcio clásico no se han impuesto aún: los rostros son demasiado cortos, los detalles anatómicos que se realzan, otros, etc. Hasta el momento de tránsito de la Dinastía I a la II no adquieren las figuras su aspecto familiar, pero los pasos decisivos en esta dirección ya se han dado.

Ni Escorpión ni Narmer fueron reyes aceptados como legítimos por el Bajo Egipto; pero estos monumentos suyos —paletas y mazas — conmemoran con impresionante fuerza y claridad las luchas que condujeron a la unificación del país. Esta primera unidad de ciudades, tribus y cantones no sólo sería recordada por las generaciones del futuro como un hecho histórico de tal importancia que se repetiría periódicamente aunque no fuese más que de manera ritual, sino que ya sus testigos presenciales lo valoraron debidamente como algo prodigioso, único y lleno de posibilidades de futuro.



Reverso de la paleta del rey Narmer con la corona del Alto Egipto, I Dinastía, Museo de El Cairo.

Escorpión y Narmer como reyes victoriosos pusieron, según acabamos de comprobar, un empeño asombroso en que quedase

memoria bien clara y expresiva de sus gestas, de aquellas acciones que jamás se habían visto ni en Egipto ni en ninguna otra parte del mundo. La gloria de los hechos correspondía en primer lugar a quien los había realizado, al rey. El era quien había de verse rodeado, por medio de estos monumentos, de una fama y de una gloria imperecederas. Pero la sola representación figurada, por grandiosa y original que fuese, no Pastaba; las figuras por sí solas sólo podían representar a un rey en general, a una ciudad cualquiera, a un país cualquiera o a cualesquiera prisioneros o animales capturados como botín. Lo individual sólo podía expresarse y conservarse mediante la petrificación y el entendimiento de la lengua hablada, esto es, mediante la escritura. De ahí que al encargar su maza, Narmer no se conformase con su representación como rey, con la corona del Bajo Egipto y el buitre de *Neith*. Sólo añadiendo su nombre personal existía una garantía de que por siempre jamás el mundo se acordaría de quien era él y de lo que había realizado.

A diferencia de Mesopotamia, donde la escritura nace al servicio de la administración, para cuentas, rótulos, inventarios, etc., en Egipto lo hace algo más tarde, hacia el 3000 a. C., con un propósito distinto: conmemorar unos hechos y unas personalidades históricas; en primer lugar el hecho de la unificación del país y gesta sobrehumana de sus promotores. Al tiempo que la unificación se constituye, también la divinización de la monarquía. La escritura jeroglífica será la expresión paladina de ambas.

Pero la manera como la escritura nace, si bien suficiente para efectos monumentales, no lo era para transcribir con precisión el lenguaje hablado en todas sus formas y matices; determinativos, auxiliares, semiconsonantes, desinencias, etc., quedaban aún por añadir. La Época de las Pirámides se encargará de ello. Pero las peculiaridades del arcaísmo se respetaron hasta tal punto, que signos como los de *cazuela* (nw), *vasija* (hs.t) y otros conservarán el perfil que les dieran sus creadores, los hombres de la época de Negade II, cuando ya nadie haga cazuelas ni vasijas de aquellas formas.

Las primeras dinastías históricas

Manetho era un egipcio de Sebennytus que a principios del siglo III a. C. escribió para Ptolomeo II una historia de su país. No se puede dudar de su competencia, pues era al parecer sacerdote del templo de Heliópolis, centro capital del saber egipcio, y tenía acceso a la documentación conservada en aquel lugar y preparación para hacer buen uso de ella. Su obra se ha perdido, pero se conservan los extractos que con mayor o menor fidelidad al origina) hicieron de la misma tres historiadores posteriores, Josefa, Eusebio y Africano. Aun de esta forma imperfecta Manetho es, y será siembre, la fuente primordial que existe para a historia del Egipto antiguo.

A él se debe, en primer lugar, la que pudiéramos llamar agrupación tradicional de los reyes egipcios por dinastías y la denominación de éstas según la localidad originaria de cada una. De las dos primeras dice Manetho que procederían de Thinis, ciudad de situación desconocida, pero sin duda próxima a Abydos, en el Alto Egipto. En esta última localidad se ha descubierto una necrópolis real paralela a la de Sakkara (ya entonces se había implantado la costumbre de que cada rey tuviese dos tumbas, una en el Alto y otra en el Bajo Egipto). De ahí que se denomine *época tinita* a la primera de la historia y del arte egipcio.

Según Manetho, el primer monarca del Egipto unificado fue Menes, fundador de Menfis, la capital del país durante todo el Imperio Antiguo. Hoy conocemos por documentos contemporáneos de todos los primeros reyes sus nombres respectivos, pero no todos los nombres de cada uno, de modo que no podemos identificar con plena seguridad, aunque sí con cierta probabilidad, al célebre Menes de la lista de Menetho con uno de ellos. Es de tener presente que Manetho dio formas griegas a los nombres de todos los faraones, y que no dice si esos nombres los sacó del *horus*, del *nebti*, del *nesu bit* o de cualquiera que fuese, cosa que tampoco importaba a sus lectores griegos. Tampoco ha sido posible, hasta ahora, hacer coincidir a Manetho con otras fuentes más antiguas, aunque menos completas, ni aun a éstas entre sí. Pero a fuerza de mucho trabajo se ha logrado trazar un cuadro coherente, hoy en día con bases mucho más solidas que las de antaño gracias a los hallazgos arqueológicos. Antes de tratar de éstos, veamos las otras fuentes.



Dibujo del Calendario de Palermo. Fragmento de una estela de basalto erigida durante la V Dinastía. Museo de Palermo.

El Papiro de Turín, desgraciadamente hecho fragmentos, contenía la nómina en escritura hierática de los reyes de Egipto con

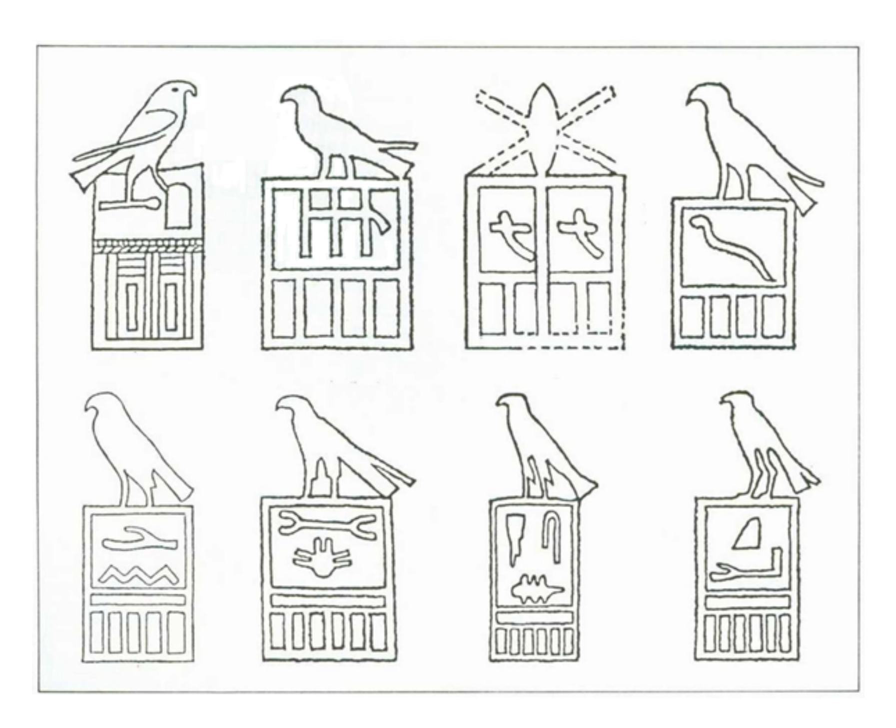
la duración de sus reinados, y no sólo de los reyes históricos, sino de los prehistóricos y míticos. La lista parece compuesta durante la Dinastía XIX. Documentos como éste habrán dado su información a Manetho. De los decisiete reyes *tinitas* mencionados por el papiro, sólo doce son reconocibles.

La Tabla de Abydos, grabada en los muros de un corredor de la tumba de Sethi I, da una lista de los nombres de *nesu* (*la juncia*, cf. supra) de 76 reyes, desde los *tinitas* a Seti I.

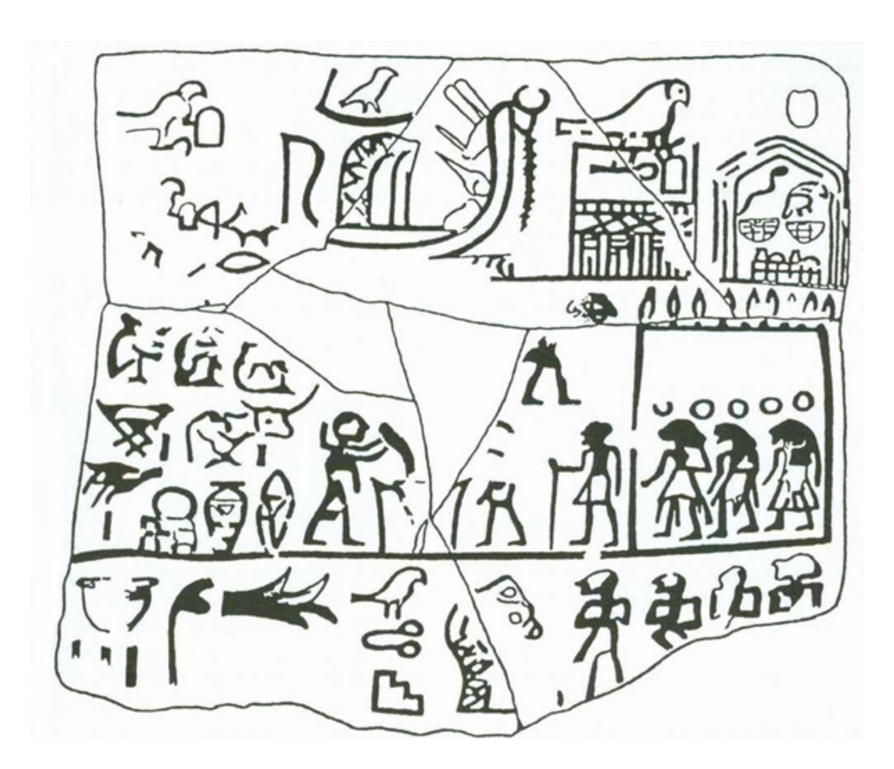
La Tabla de Sakkara conserva los nombres *nesu* de 47 reyes, desde Merbapen (Enezib), sexto de la I Dinastía, hasta Ramsés II. La lista omite a los cinco predecesores de Merbapen, porque probablemente el Bajo Egipto, donde radica Sakkara, no los tenía por reyes legítimos.

El Calendario de Palermo consta de cinco fragmentos (el mayor de ellos en el Museo de Palermo) de lo que fue una estela de basalto, de gran tamaño, en la que se consignaban los nombres de los reyes de las cinco primeras dinastías, los años de sus reinados y los principales acontecimientos ocurridos en ellos. Erigida la estela durante la V Dinastía, sólo siete siglos después de la Unificación, daría preciosos informes sobre aquellos siglos si la tuviésemos entera. Es curioso que al rey Semerchet, que probablemente es el mismo que Manetho llama Semempsés, sólo se le atribuyan en el fragmento de El Cairo nueve años de reinado, mientras que Manetho le asignaba 18. Y es que los números de Manetho no rieron transcritos fielmente por los copistas.

Aparte estos documentos, conocidos desde hace años, las exploraciones y excavaciones de Abydos, Hierakónpolis, Negade, Sakkara, Helwan, los yacimientos más importantes para el conocimiento de la época tinita, han suministrado en estos últimos decenios multitud de documentos contemporáneos de los primeros reyes: tumbas, estelas, improntas de sellos con sus nombres, tabletas que además de dar sus nombres se refieren a sus hechos y a sus monumentos, ofrendas, ajuares… De este modo la documentación se ha enriquecido considerablemente, y no por crónicas o anales de redacción posterior en varios o en muchos siglos, como eran los documentos examinados hasta aquí, sino contemporáneos de los hechos o personas a que hacen referencia, como era el caso de las paletas y las mazas.



Símbolos del nombre de Horus de los ocho soberanos de la I Dinastía.



Dibujo de la tableta de marfil hallada en múltiples fragmentos por Garstang en la tumba de Negade.

En el estado actual de nuestros estudios se puede dar la siguiente nómina a base del nombre de *Horus* y *del nit* (dos flechas formando un aspa sobre un escudo, símbolo de la diosa Nit del Bajo Egipto, n.º 3) de una reina, de los monarcas de la I Dinastía:

1. Hor-Aha (Horus con maza y escudo = Horus luchador).
2. Zer (cancela con pestillo lateral).
3. Meryet-nit (una reina).
4. Uadyi (serpiente).
5. Udimu (mano y línea ondulada).
6. Enezib horquilla doble, vaso de 4 asas).
7. Semerkhet (Semempsés de Manetho).
8. Ka’a (Kebh en la Tableta de Abydos y Papiro de Turín).

De esta forma, Hor-Aba, *Horus* o *halcón luchador*, encabeza la lista de la I Dinastía, y para muchos es identificable con Menes. Uno de los argumentos, muy ingenioso e interesante, en que esta

identificación se basa es el siguiente. Una tumba real de Negade, de tipo muy arcaico por tener la cámara del sarcófago a ras del suelo, lo mismo que los almacenes contiguos, proporcionó unas cuantas improntas de sellos de Narmer, otros de su esposa Nithotep y varios documentos de
Hor-Aha.
El sello de Nithotep, coronado por el signo *nit* como el de la reina Maryet-nit acabada de citar, lleva aparejada la mata de papiros del Bajo Egipto, que hemos visto en la maza del Rey Escorpión y en la paleta de Narmer, lo que parece indicar que la reina procedía de aquí, incluso cabe suponer que la mujer sentada en una silla de manos en la maza de Narmer, delante del solio del rey, sea esta princesa, con la que Narmer se habría casado para legitimar sus pretensiones a la soberanía del Bajo Egipto. Por tanto, la tumba de Negade, que no puede pertenecer a
Hor-Aha
porque las dos de éste las conocemos con seguridad, ha de corresponder a Nithotep, o incluso a su esposo Narmer, cuya sepultura no se ha descubierto hasta ahora.

Hor-Aha, sucesor de Narmer y probablemente hijo suyo, se preocupó de aderezar bien esta tumba. Entre otros testimonios de su interés por ella aparecieron aquí los trozos de una tableta de marfil de una importancia histórica tal, que Garstang reanudó la excavación de esta tumba, que otros habían explorado antes que él, con el propósito de encontrar algún fragmento más, y tuvo la suerte de lograrlo. En el registro superior de la tableta, a la derecha, se halan dos cartelas, una normal, con el nombre ya conocido de
Hor-Aha,
y otra de techo a dos vertientes. En ésta se ven dos signos de lectura indudable en la escritura jeroglífica clásica: el buitre y la cobra sobre dos cuencos —por tanto el principio de un nombre de *nebti*—, y debajo de ellos, un tablero a vista de pájaro con cuatro fichas en su borde superior, signo que con seguridad más tarde, y probablemente ya entonces, se leía *mn*. Así pues, *Men, Menes* en el griego de Maneího, sería el nombre de *nebti* de
Hor-Aha.

Esta solución al problema no es tan evidente que satisfaga a todos, pues *men* significa también *permanecer, quedar*; y la cartela

podría ser una aposición a la cartela anterior o una frase del rey que a menudo también se encierra en una cartela). Aun tal y como están, las dos cartelas juntas pueden leerse: *el que permanece en el Alto y Bajo Egipto*
Hor-Aha,
dándoles el significado original a las dos señoras, el buitre y la cobra. En todo caso, no deja de ser probable que el nombre de Menes naciese de la lectura de un jeroglífico como éste y que deba aplicarse a
Hor-Aha.

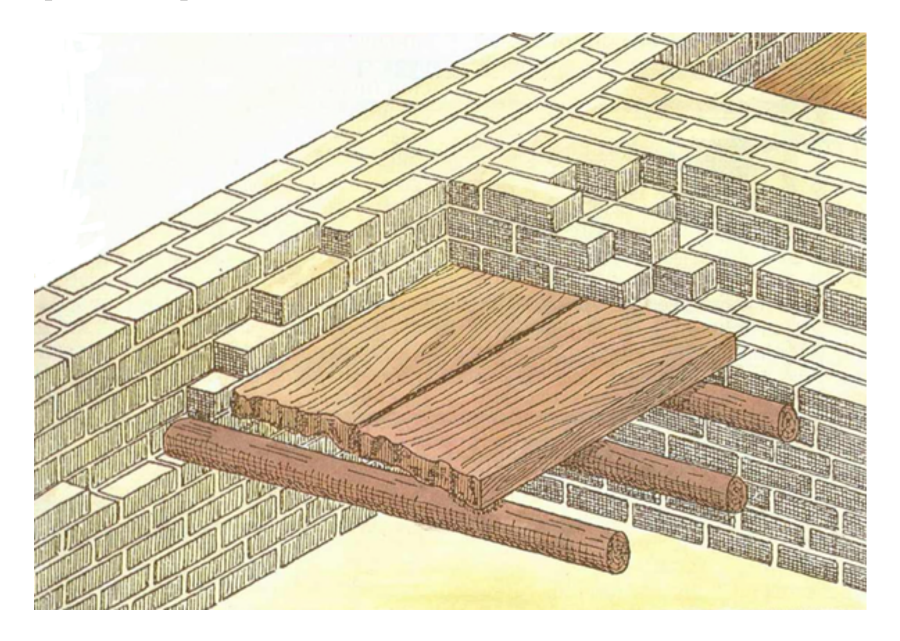
Arquitectura. Materiales de construcción

La arquitectura protodinástica emplea el adobe como elemento básico y la piedra y la madera como secundarios. Hasta época romana no hay en la arquitectura egipcia indicios de ladrillos cocidos al horno, y no porque los egipcios no pudieran hacerlos (los muchos incendios les habían sin duda enseñado cómo los adobes sometidos a la acción de una elevada temperatura se convertían en ladrillos), sino porque el adobe bien hecho, como ellos lo hacían, mezclando el barrio aluvial del Nilo con cierta cantidad de paja o de arena para evitar el exceso de contracción, satisfacía plenamente todas sus necesidades. Aún hoy aquellos adobes de casi 5.000 años de antigüedad son tan duros como piedras.

Su tamaño oscila entre 23 × 12 × 7 cm y
26 × 13 × 9 cm.
Este último tamaño es el más frecuente a finales de la II Dinastía. Otros adobes más pequeños
(17 × 5 × 5)
se empleaban en los delicados revestimientos de las fachadas de paneles escalonados. Con barro secado al sol se hacían también molduras, como las cañas verticales del remate de las fachadas, los dinteles de los nichos pequeños y los marcos de las ventanas que se ven por encima de ellos. El peso y la enorme robustez que alcanzan estos materiales parecen debidos a que el barro era reforzado con tiras de lino y secado a una elevada presión. El caso es que se lograban piezas como dinteles de un tamaño tal que asombra

reconocer que están hechos de limo cocido al sol.

La piedra se empleaba sólo para muros de contención, contrafuertes, pavimentos, revestimientos de muros, compuertas de seguridad y portadas. La tumba de Udimu en Abydos tenía un piso de losas de granito toscamente labrado, pero salvo casos especiales como éste, a piedra más empleada era la caliza. De bloques de caliza de impecable cantería está revestida la tumba de Khasekhemui en Abydos, y en las tumbas de la nobleza de rango secundario en Helwan se encuentran paredes construidas con grandes bloques de este material. Para percatamos de su tamaño reparemos en las medidas de algunos bloques: 2 metros de ancho, 2 metros de alto, 4 metros de espesor. Así pues, aunque el material favorito fuese el adobe, al egipcio de entonces ya no le arredraba el empleo de la piedra.



Detalle del procedimiento más usual en el techado de una habitación: en el muro de adobe se asientan las viguetas paralelas sobre las que descansan las tablas adosadas (según W. B. Emery).

La madera se empleaba mucho para techos, pisos y revestimientos de paredes, pero como el arbolado en Egipto era escaso y poco resistente (palmeras, tamariscos) o muy nudoso y retorcido (sicomoros), las grandes vigas y los buenos tablones

tenían que ser importados del Líbano. Sólo con vigas de cedros libaneses se podían techar las grandes cámaras subterráneas de las tumbas reales.

El procedimiento más empleado para techar una habitación consistía en asentar en el muro viguetas paralelas, bastante próximas entre sí, y cruzar sobre ellas tablas adosadas. Si el espacio a cubrir tenía dimensiones mayores de lo normal, las viguetas descansaban en vigas de madera buena y resistente. En una de las grandes tumbas de Sakkara ha quedado constancia de un tercer procedimiento, que podría considerarse como techo y piso entre dos plantas. En este caso las tablas forman un techo por debajo de las viguetas, y éstas se encuentran tan próximas, que los huecos inmediatos se tapan con adobes sobre los que se asienta una solería del mismo material. Para ambientes más estrechos, como corredores y escaleras, se utilizan ocasionalmente vigas vistas, adosadas unas a otras. Este sería el sistema de cubrimiento que se imitaría en piedra en la época de las Pirámides.

Desde finales de la I Dinastía se encuentran testimonios de construcción en adobe de bóvedas de cañón. Los ejemplos conocidos son las cubiertas de estrechas fosas funerarias. Sin embargo, las maquetas de casas de barro y los sarcófagos de madera de tapa redondeada, que copian las casas de la época, indican que los egipcios de entonces eran capaces de construir bóvedas de adobe de mayores dimensiones.

El edificio-tipo

Si es cierto que todas las formas de la arquitectura egipcia en adobe son copias de construcciones de madera hay que reconocer que ya a comienzos de la I Dinastía la arquitectura en adobe estaba en su apogeo y había pasado la época de los templos y los palacios de madera. Una vez que los constructores habían resuelto los problemas de la edificación con adobe, la producción en masa de este material hubo de resultar mucho más cómoda y sencilla que abastecerse de madera en un país como Egipto donde ésta escaseaba tanto, sobre todo para construcciones de cierto porte.

La similitud entre los templos representados en tabletas y las grandes tumbas de adobe existentes revela que todos ellos obedecen

a un mismo prototipo: un edificio rectangular cubierto de bóveda de cañón rebajada y con los extremos del eje longitudinal apoyados en la prolongación en altura de los lados cortos. Aunque el edificio tiene puertas por los cuatro costados, la entrada principal parece haberse hallado siempre en uno de los lados menores. Ventanas pequeñas, situadas encima de las puertas, proporcionaban luz al interior. Este edificio-tipo nació probablemente en el Bajo Egipto y dio la pauta para la superestructura de las tumbas de la región durante toda la época tinita. Después, los ataúdes y sarcófagos lo siguieron copiando hasta la introducción del cristianismo.

Aunque es probable que en la época que estudiamos todas estas construcciones se hiciesen de adobe, su aspecto produce la impresión de que en su origen se trataba de armaduras de madera con techos y paredes de junco. Esta impresión se ve reforzada por las decoraciones pintadas en sus muros, imitaciones de esteras de colores, sujetas por cuerdas, y de postes de madera que sostendrían los bastidores de las esteras. Es curioso que este género de decoración conserve no sólo su temario, sino incluso el orden de sus colores a o largo de toda la historia de la decoración mural egipcia.

Para seguir dispensando su protección a las dos mitades del país después de muerto, el rey debía tener sendas tumbas —una de ellas ocupada por su cadáver y la otra vacía, naturalmente, un cenotafio — en el Alto (Abydos) y en el Bajo Egipto (Sakkara, cerca de Menfis, la capital). En ambos casos el mausoleo ha de constar de una construcción subterránea y de otra en superficie, superpuesta a la primera. A ésta los árabes la denominan mastaba, *banco*, por el parecido que muchas de ellas tienen con los bancos de cantería que los árabes construyen delante de sus casas.

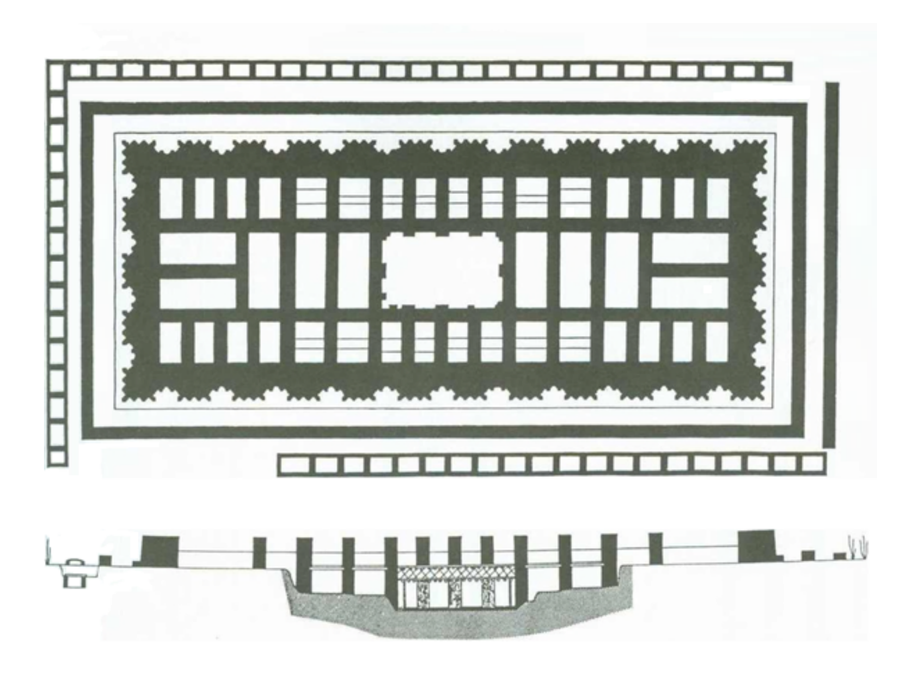
Arquitectura funeraria

Las mastabas de los primeros reyes sólo se han conservado en Sakkara, donde se les daba la forma de una casa señorial con sus cuatro fachadas animadas por resaltes y nichos. En el Alto Egipto no se conservan restos de ninguna superestructura, pero hay indicios de que en esta región era costumbre enterrar al rey no en una casa, sino bajo un túmulo rectangular de tierra y cascotes, revestido de un caparazón de adobe. En la cabecera del túmulo se ponían una

mesa de ofrendas y dos estelas con los nombres del ocupante de la tumba. Paulatinamente el túmulo se fue convirtiendo en una pirámide escalonada.

Tanto la tumba-casa como el túmulo-pirámide estaban rodeados de un muro que delimitaba la parcela de su recinto sagrado. Lo mismo en el norte que en el sur del país alrededor de este muro se abrían las sepulturas de las mujeres del harén y del personal de servicio, todos ellos sacrificados durante la I Dinastía en el funeral de su señor para que siguieran prestando a éste sus atenciones en el Más Allá. En Abydos se han encontrado muchas estelas, poco esmeradas en su labra, con el nombre y la silueta convencional de estos sirvientes.

La parte subterránea de cada tumba regia consta de una cámara principal para el sarcófago, y de una serie de habitaciones para almacenar el ajuar y las provisiones. Con estas necesidades ineludibles de la tumba había que hacer compatibles las aconsejadas por la experiencia y que motivaron su evolución morfológica: por una parte era preciso llevar el cadáver sin muchas dificultades a su lugar de reposo, pero, al mismo tiempo, había que hacer todo lo posible para evitar el acceso de los ladrones a la tumba, cosa que empezó a suceder en cuanto se impuso la costumbre de depositar en ella al lado de su dueño los tesoros más estimados por éste.



Corte longitudinal y planta de la tumba de Uadyi, cuarto faraón de la I Dinastía. Mastaba número 3.504 de Sakkara. Dibujo de W. B. Emery.

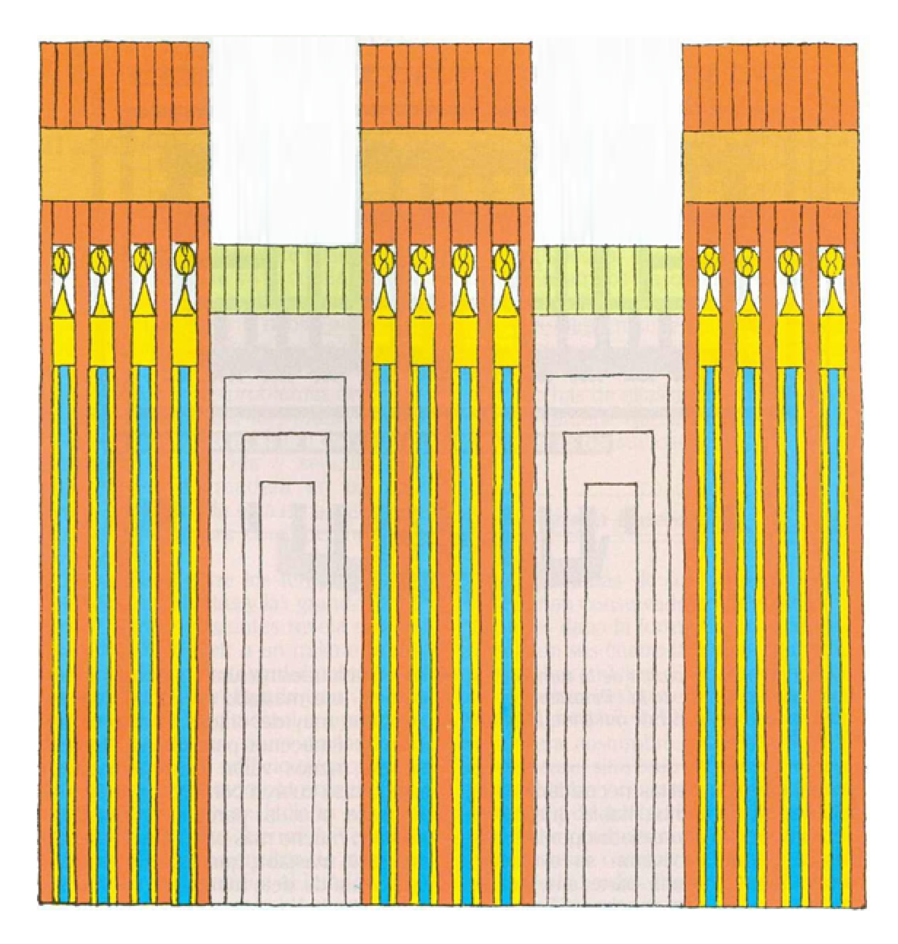
A comienzos de la I Dinastía las tumbas de los reyes y de la grandeza se hacen en una zanja de unos 4 metros de profundidad en la que se construyen varias habitaciones de adobe. La central, la más grande, se destina al sepulcro; las demás, al almacenamiento de los objetos de mayor valor que componen el ajuar. Estas habitaciones se techan con vigas de madera y con tablas, y por encima de éstas, hasta lo alto de la fosa, se echa un relleno de grava y cascajo. Sobre esta infraestructura se levanta en superficie una mastaba de adobe con sus fachadas muy decoradas; dentro se hacen los almacenes para el ajuar funerario de menos valor. Estos almacenes también se cubren con techos de madera fuerte, pues las paredes de las estancias son mucho más bajas que las fachadas de la mastaba, que llegan a alcanzar una altura de siete metros, de modo que la diferencia hay que salvarla con un relleno de cascajo. Como la tumba era una copia del palacio o de la casa en que vivía su dueño, sus fachadas se pintan de colores alegres, imitando las esteras que la adornaban cuando aquél se hallaba en este mundo.

Ignoramos cómo se verificaba la inhumación del cadáver, pues

una vez terminado el edificio, no había modo de entrar en la planta baja, donde estaba la cámara funeraria. Es de creer que la mastaba no se hiciese hasta que la planta baja estuviese ocupada y sus habitaciones llenas ya de su precioso contenido. En algunas tumbas de Sakkara hay indicios de que en la mastaba había un corredor que permitía llegar a su centro mientras aquél no fuese cegado; pero aun así, el cadáver tendría que ser introducido en su cámara por un agujero del techo, único modo de llegar a ella.

Siendo ésta la estancia principal de la tumba, no es extraño que en algunos casos encontremos sus paredes tapizadas con paños de colores adheridos a ellas con engrudo. En una de las tumbas reales de Sakkara había pilastras forradas de madera chapeada de oro; también el piso estaba cubierto de finas chapas de madera.

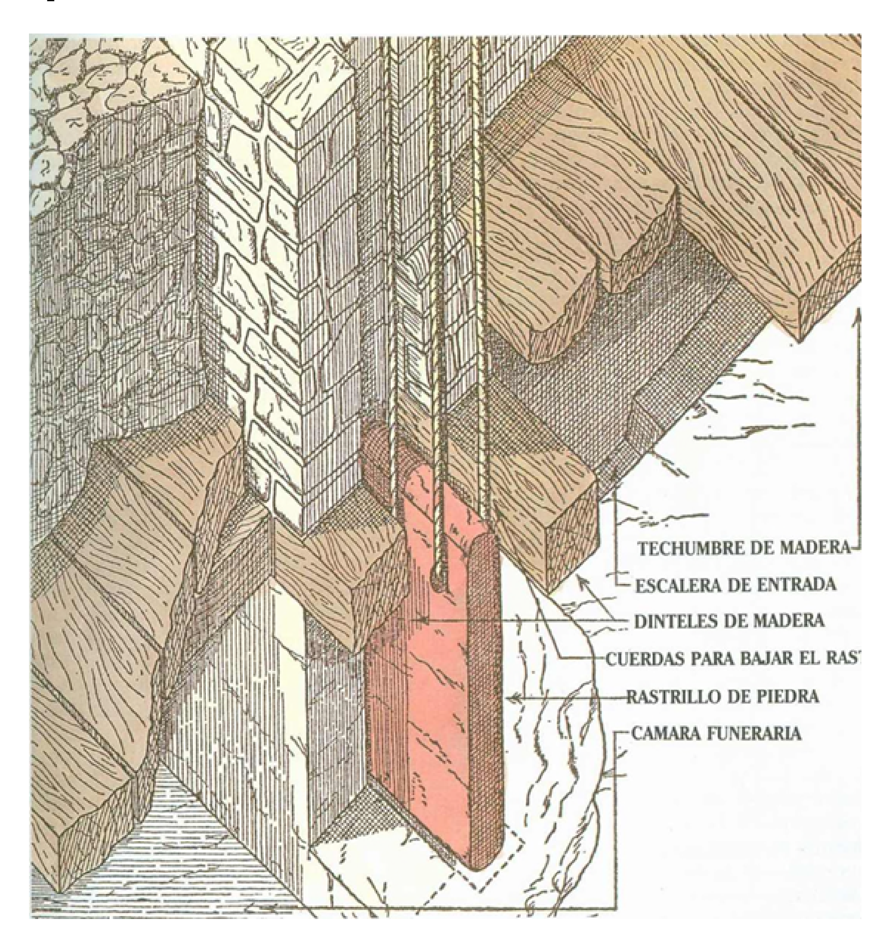
Mediada la época de la I Dinastía, el aumento de tamaño y la complejidad de la distribución de las grandes tumbas de los reyes y de los nobles imponen la necesidad de facilitar la entrada en ellas para el acto del sepelio y para la instalación de los ajuares. De cómo eran las tumbas que obligaron a buscar otra solución que la del pozo de acceso da buena idea la 3.504 de Sakkara, que se ha hecho muy célebre por su rasgo insólito de estar rodeada por fuera de un banco en el que había unas trescientas cabezas de toro modeladas en barro y provistas de cuernos auténticos. Esta tumba no se puede atribuir con seguridad al faraón Jadyi por lo mucho que en ella se cita a un personaje llamado Sekhem Ka, pero parece imposible que un noble de esta época, por muy encumbrado que se hallase, pudiera permitirse un palacete funerario de más de 56 metros de fachada, mucho mayor que la de su rey en Abydos. Es probable, por tanto, que pertenezca a Uadyi. Comoquiera que sea, sus enormes dimensiones exigían encontrar un medio de acceso a sus cámaras subterráneas menos embarazoso que el de amueblarlas, instalar el ajuar y bajar el cadáver por un agujero antes de construir la mastaba.



Fachada de un palacio representado en la estela de Uadyi, el dibujo ha sido coloreado de acuerdo con los restos de pigmentación que se conservan en diversas tumbas.

La solución la encontró el arquitecto de Udimu, el sucesor de Uadyi, construyendo una escalera desde el exterior, a cierta distancia de la mastaba, con lo cual la edificación de ésta podía incluso terminarse en vida del rey. La escalera partía del lado oriental y descendía directamente a la cámara del sarcófago, que por disponer ahora de este acceso más cómodo podía encontrarse a mayor profundidad que antes. Pero la escalera tenía el inconveniente de hacer también más fácil la entrada de ladrones, por lo que hubo que inventar también un sistema de cierre muy ingenioso, aunque a la larga resultase inútil: el sistema de cierre con

rastrillos, una serie de losas de piedra de gran tamaño que descendían de arriba abajo por los carriles hechos al efecto en las paredes de la escalera. Este sistema se puso aquí en práctica por vez primera y será el que persista, por lo general con tres rastrillos, en la época de las Pirámides.



Detalle del rastrillo que bloqueaba la entrada de una tumba. Dibujos de W. B. Emery.

Otra novedad fue el aumento de tamaño de la cámara del sarcófago y la menor importancia concedida a las cámaras secundarias. Estas se construyen a veces en un plano tan alto, que sólo son accesibles por puertecillas que se abren cerca del techo de la cámara principal. En la tumba de mismo Udimu en Abydos no

hay habitaciones secundarias en la planta baja, toda ella ocupada por la cámara del sarcófago. También aquí, como en Sakkara, hay escalera de acceso. Esa tumba estaba rodeada por las de 136 sirvientes, hombres y mujeres, sacrificados para acompañar a su señor.

Uno de los experimentos más audaces realizados en esta época lo constituyen dos tumbas de Sakkara que combinan el túmulo del Alto Egipto con la mastaba del Bajo. Este sorprendente fenómeno ha sido estudiado no hace mucho en las tumbas de la reina Her-nit y del faraón Enezib. Sus mastabas, que parecían las típicas imitaciones cié palacios con fachadas de resaltes y nichos, encerraban, en el caso de Her-nit, un túmulo rectangular, situado sobre la cámara del sarcófago, y en el caso de Enezib, una pirámide escalonada de adobe, que posiblemente en su tiempo sobresaldría por encima de los muros de la mastaba. Es evidente el interés de estos monumentos como antecesores de la Pirámide Escalonada de Zoser que se venía, considerando como una invención sin precedentes del arquitecto Imhotep.

Es de señalar también que en el lado norte de estas grandes tumbas se levantaba un edificio de ladrillo, algo parecido al casco de un viejo submarino, para instalar en él una barca solar de madera. En ésta, el espíritu del rey viajaba con los dioses celestes en su travesía diurna del firmamento, y por el mundo infraterreno durante la noche. Este complemento de las tumbas reales se remonta a Hor-Aha, cuya barca se ha descubierto también en Sakkara.

Una de las preocupaciones más agudas desde finales de la I Dinastía es la de la alimentación del espíritu del muerto. Asombra la cantidad de pan, de carne y de vino que se depositaba en los almacenes. En una de las tumbas había incluso graneros, para que el difunto pudiera encargar más pan en caso de necesidad. Otro ejemplo de previsión lo encontramos en los nódulos de sílex depositados junto a los cuchillos del mismo material, para que el muerto pudiese hacer más en caso de que aquéllos se le rompiesen.

El faraón Ka’a aún edificó su tumba de Sakkara de acuerdo con la tradición, con sus fachadas de resaltes y nichos, pero ya en su tiempo se abandona aquel modo de decorar, y las paredes externas de las tumbas se hacen lisas, con sólo dos puertas simuladas (las llamadas *puertas falsas*) cerca de los extremos norte y sur del lado oriental. Los almacenes del cuerpo alto, o mastaba, desaparecen y todo este cuerpo se hace macizo, rellenándolo de adobes o de cascajo. La escalera de acceso deja de ser recta para adoptar forma de L; la entrada sigue estando en el lado oriental, pero después de un primer tramo la caja se tuerce para entrar en la cámara funeraria desde el norte. Ello hace girar a las tumbas
45°
para orientar el eje mayor de norte a sur. Ignoramos a qué se debió este cambio. Las cámaras secundarias dejan de estar contiguas a la del sarcófago para pasar a los lados de la escalera. Esta distribución la tienen ahora todas las tumbas, incluso las dos del propio
Ka’a,
pese a seguir más que otras el sistema tradicional. La nueva organización es el antecedente directo de la II Dinastía y la indirecta de otras, como las de las tumbas rupestres del Imperio Nuevo.

Las únicas tumbas que se pueden atribuir con seguridad a reyes de la II Dinastía son las de Sekkemib (Perabsen) y Khasekhemui en Abydos. Ambas difieren por completo de cuanto en la misma época se hacía en el Bajo Egipto, lo cual es sorprendente porque tales divergencias no se habían producido durante la I Dinastía, por lo menos en las partes subterráneas de las tumbas. Las dos siguen el sistema de la cámara rodeada de almacenes, construidos en un foso y techados como antaño. Tanto la distribución como el sistema de construcción se apartan radicalmente de los nuevos tipos implantados en el norte como ahora veremos. Hay quien piensa que estos extraños edificios tengan relación con el culto de Seth adoptado por Perabsen y tolerado luego por Khasekhemui.

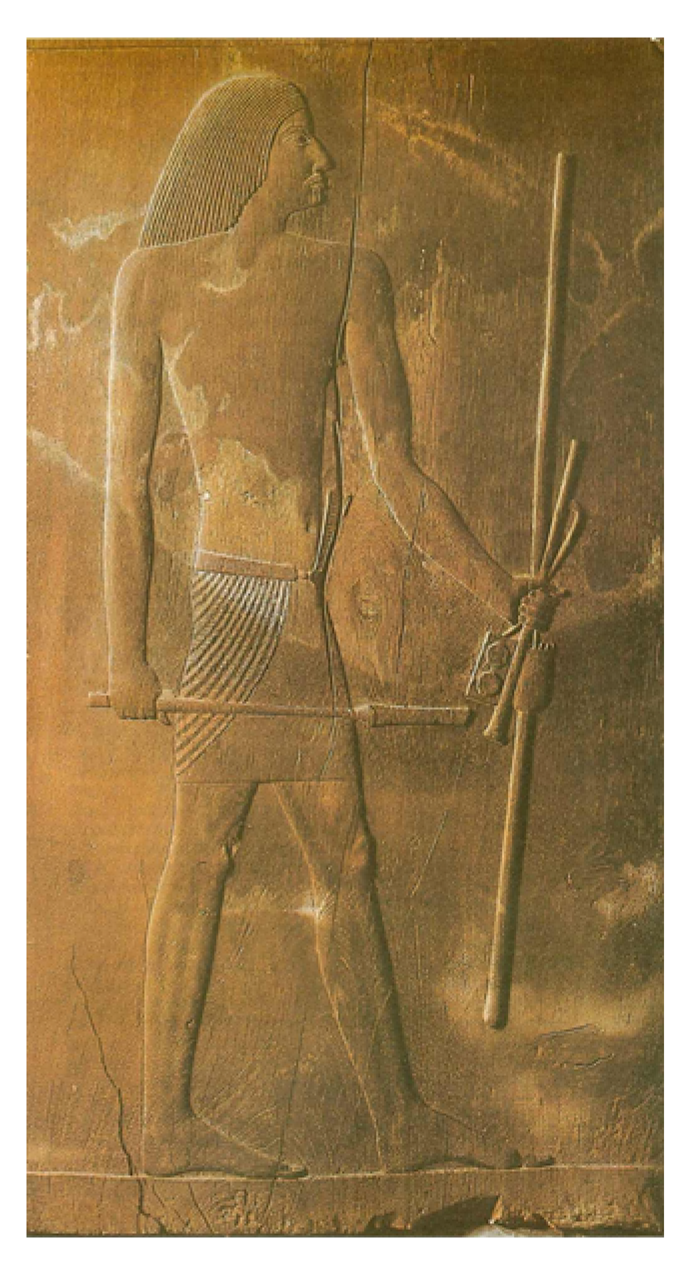


Tablilla de marfil con inscripciones pictográficas del faraón Zer, procedente de Sakkara. Museo de El Cairo.

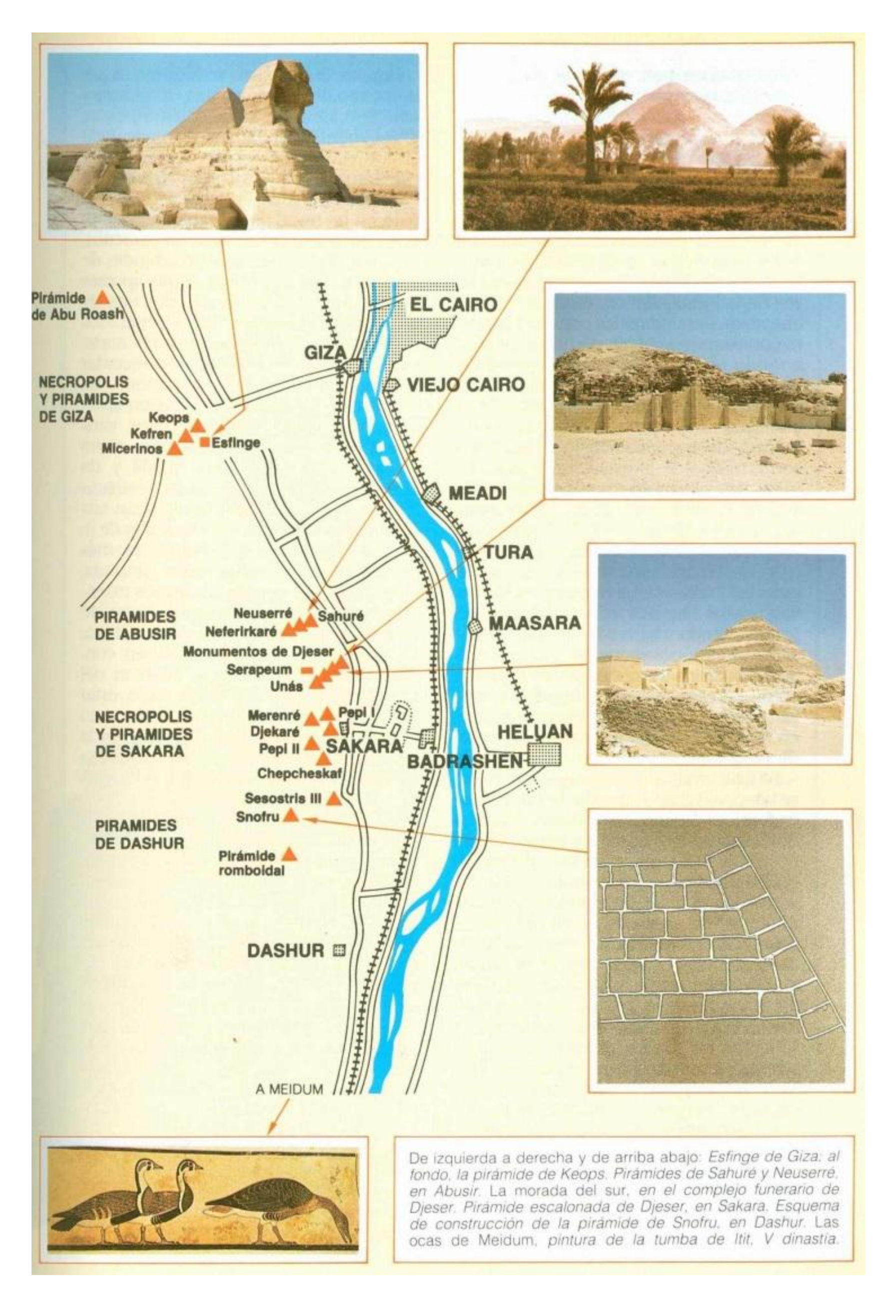
A comienzos de la II Dinastía la escalera en L alcanza mayor profundidad y los dos almacenes que hay a sus lados al igual que la cámara funeraria situada al pie no se construyen en foso abierto como se hacía antes, sino que están excavadas en la roca del subsuelo como edificios rupestres, las *cuevas* de la arquitectura popular. El techo de la escalera no es de madera sino de losas de piedra. Este tipo de tumba es el precursor de la *casa subterránea* de fines de esta dinastía, pues la cámara funeraria se reparte ya entre varias habitaciones separadas por muros de adobe, con la cámara de sarcófago a un lado, el del oeste. En las paredes hechas de adobe, en vez de tallarlas en la propia roca se advierte el peso de la tradición de la I Dinastía.

Durante la segunda mitad de la época de la II Dinastía se impone el esquema de la tumba-casa. Si hay variación ésta se aprecia

únicamente en el número de habitaciones, que dependerá de la capacidad económica del dueño. El tipo es un trasunto de las casas familiares, con sus almacenes por fuera y su atrio central que da paso a la habitación del dueño y a las de sus familiares y huéspedes. El *dormitorio* es la cámara del sarcófago, situada siempre al oeste de un cuarto de estar y cerca de un cuarto de baño. La mastaba es lisa, con dos puertas falsas, y macizas; pero el relleno del interior no podía hacerse hasta que la tumba estuviese ocupada, pues la entrada de la escalera quedaba ahora sepultada en el interior del relleno, sin la comunicación con el exterior que antes tenía. Los rastrillos siguen empleándose para sellar el pasillo de acceso a la tumba.



Relieve de Hesiré, Sakkara. III Dinastía.



Representación de las grandes necrópolis del Imperio Antiguo. Casi 150 kilómetros a lo largo del Nilo, desde Abu Roash hasta Meidum, emplearon las seis primeras dinastías para sus enterramientos. De izquierda a derecha y de arriba abajo Esfinge de Giza: al fondo, la pirámide de Keops. Pirámides de Sahuré y Neuserré, en Abusir.

La morada del sur, en el complejo funerario de Djeser. Pirámide escalonada de Djeser, en Sakara. Esquema de construcción de la pirámide de Snofru, en Dashur. Las ocas de Meidum, pintura de la tumba de Itit. V dinastía.

Escultura

La escultura egipcia primitiva consiste en una serie de ensayos inconexos, debidos probablemente a gentes de mentalidades distintas y que sólo a comienzos de la I Dinastía comienzan a sentirse absorbidas y conducidas por una corriente cortesana que había de hacerse sentir en todo el país. Ante los fragmentos de tres estatuas iguales del dios Min de Koptos, halladas por Petrie y repartidas entre el museo de El Cairo y el Ashomolean de Oxford, nadie podría vaticinar cuál iba a ser el rumbo de la escultura egipcia. La mayor de ellas mide cerca de dos metros de altura. En rigor, más que estatuas de culto son ídolos de la fertilidad y de la procreación, de cuerpos cubiertos de cazoletas mágicas y en los que sobre todo se exalta el vigor sexual. Entre los fragmentos hay una cabeza rapada, de grandes orejas y barba. No se sabe a cuál de los tres torsos pertenece. Es posible que su rostro no esté tan estropeado como parece, sino que al igual que tantas otras esculturas primitivas utilizadas en ritos de fecundidad, nunca haya tenido rasgos faciales.

La figura más antigua que de un faraón se conoce es una estatuilla de marfil procedente de Abydos, conservada el Museo Británico. Mide
8,5 cm
de altura. Pertenece a la I Dinastía, pero no sabemos a cuál de sus reyes representa. El faraón lleva la corona del Alto Egipto y un manto de retícula bordada, como el *hombre del vestido de red* de la protohistoria sumeria. Pero el modo de llevar ese manto, con los extremos cruzados sobre el pecho, indica que se trata del ropaje ceremonial que el faraón se ponía en la fiesta del Sed, cuando se renovaban su juventud y su fuerza. Tras la delicada limpieza a que la estatuilla ha sido sometida, se ha comprobado que su actitud era la de caminar, lo que explica la leve inclinación de su cabeza, una cabeza rebosante de personalidad no obstante sus reducidas dimensiones, con un prominente mentón y unas orejas grandes,

muy despegadas del cráneo.

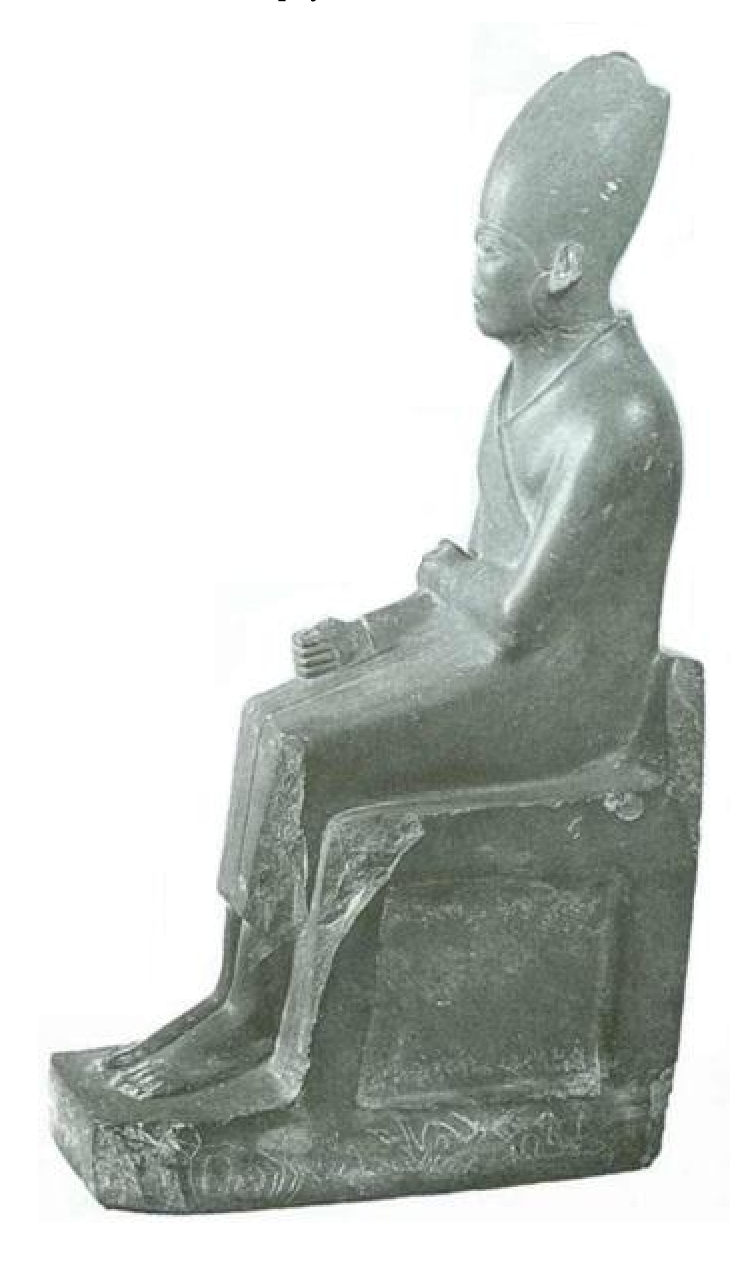
Durante la II Dinastía se hicieron ya por lo menos dos estatuas, una de pizarra y otra de caliza, de su penúltimo faraón, Khasekhem. En ambas está prefigurado el tipo clásico de estatua sedente egipcia. También aquí el faraón viste los indumentos de la fiesta del Sed, pero sentado en un trono de respaldo bajo sobre una peana orlada de enemigos muertos, en bajorrelieve. Las variadas actitudes de éstos son tan expresivas como apuntes de un ballet. En medio de ellos una tétrica inscripción indica quiénes eran esos infortunados: *47.209 enemigos del norte*. Esta morbosa complacencia en recordar matanzas desaparecerá, por suerte, de las estatuas posteriores del mismo tipo.

Hierakónpolis, Abydos y otros yacimientos de época finita ofrecen cierto número de estatuillas de marfil y de barro esmaltado que sumadas a estatuas fechadas por inscripciones o por sus rasgos estilísticos nos dan el repertorio de tipos usuales entonces. Uno de los más expresivos es el de la mujer desnuda, con las piernas juntas y los brazos extendidos a lo largo del cuerpo, o uno de ellos cruzado por delante de la cintura. Es interesante observar cómo, en contraste con las figuritas prehistóricas del mismo género, el desnudo suele estar tratado con delicadeza suma, mostrando el que será gusto clásico de Egipto por la mujer delgada. Este gusto se manifiesta también absolutamente tipificado en las estelas funerarias de Helwan.

La figura del prisionero arrodillado y maniatado, muy característica también de esta época de conflictos, se encuentra lo mismo en estatuillas independientes que en soportes de piezas de mobiliario. No es fácil precisar si está sentido como algo vivo, como un cuadro de género inspirado en un tipo de la vida cotidiana, o como un tema de arte áulico, artificioso, como el *atlante* clásico o el *esclavo* renacentista. Es evidente que Egipto está dando entonces el paso de lo uno —el arte como expresión popular— a lo otro, el arte como actividad gremial, dirigida desde arriba.

Las estatuillas de hombres de pie, con los brazos adheridos a los flancos, visten como única prenda el estuche fálico llamado *karnata*, que en tiempos posteriores caracterizaba a los libios, y además una especie de bonete o de fez en la cabeza. Así serían los aristócratas oriundos del desierto occidental, si tiene razón Helck.

En cambio, algunas cabezas de Hierakónpolis representan a individuos barbados, pero con el bigote afeitado, que más parecen asiáticos que egipcios. Naturalmente quienes defienden que la aristocracia del Egipto faraónico procede de Asia no han dejado de esgrimir estas cabezas en apoyo de su tesis.



Estatua de pizarra del faraón Khasekhem, penúltimo de la II Dinastía (siglo XXVII a. C.). Obsérvese la peana orlada de enemigos muertos. Museo de El Cairo.

También durante la II Dinastía, y en la esfera privada, se encuentran estatuas sedentes que, sin ocultar su arcaísmo, se perfilan como puntos de partida de tipos que la época posterior habrán de seguir cultivando y perfeccionando.

Hay que reconocer que pese al interés que tienen las figuras humanas de la época finita, el virtuosismo de los escultores se manifiesta más claro en las estatuas de animales, lo que revela una vez más que la savia popular aún corre por sus venas. No deja de ser sintomático que la primera gran obra maestra de la estatuaria egipcia sea la figura de un animal: el babuino de alabastro, de 52 cm de altura, del Museo de Berlín. Pese a lo modesto de sus dimensiones, su composición cerrada le da un asombroso tono monumental; y he aquí que además de eso, la estatua exhibe en su peana el nombre de *Horus* de Narmer, lo que significa que no sólo en el relieve, como ponen de manifiesto la paleta y la maza de este faraón, sino también en la escultura de bulto los artistas áulicos estaban empezando a moldear el que habría de ser lenguaje formal del arte del Egipto clásico.

En el orden iconológico hay que advertir que el babuino de Berlín es una probable representación del dios Thot, y que su estampa se hizo tan popular a partir de entonces que sería copiada infinidad de veces por los fabricantes de figuritas de loza.

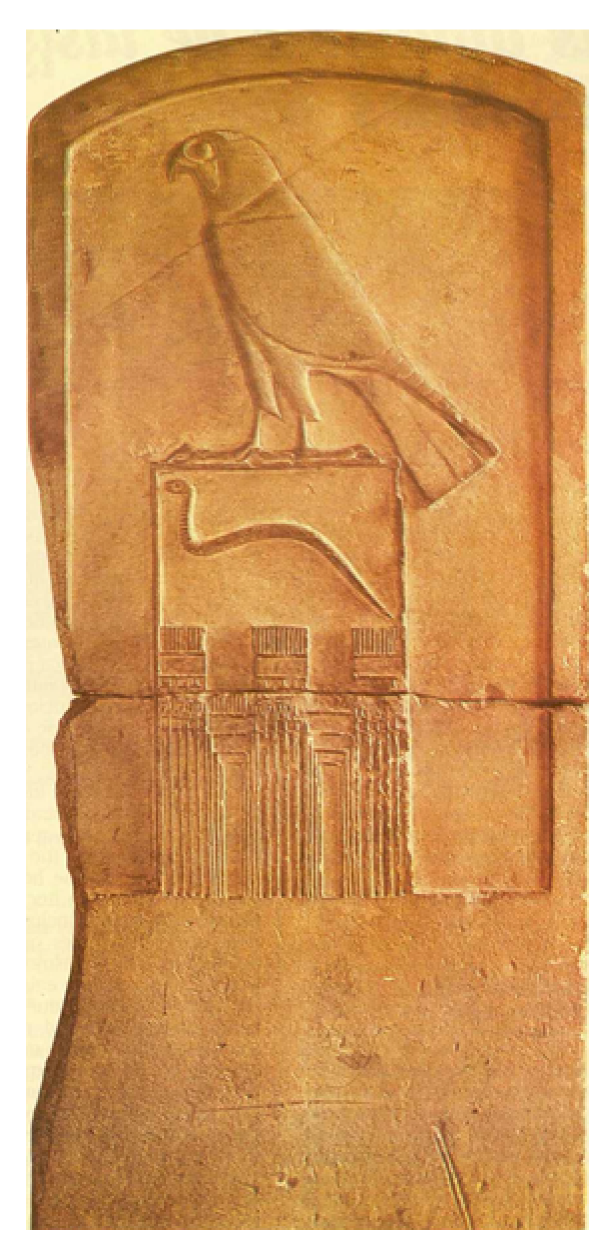
Las figuras de león obedecen a dos tipos: el que pudiéramos llamar *de Berlín* y el *de Koptos*. El primero, encamado en una preciosa estatuilla de Berlín, representa al rey de los animales en estado de excitación, abiertas las fauces y echada sobre el lomo la cola; este tipo carece de peana. El segundo lo plasma tranquilo, con la boca cerrada, sentado o acostado en una peana. Este segundo tipo acabaría por imponerse al primero, que en cambio fue el predilecto de Mesopotamia, cuna de un arte impregnado de sentido trágico como Egipto lo fue de un arte sereno, grave, a veces un tanto melancólico. El león de Berlín resulta tan ajeno al marco convencional de la escultura egipcia, que no han faltado expertos que hayan pretendido trasladarlo al de la sumerja, pero eso no lo consienten ni su procedencia ni el material en que está labrado, un

granito moteado muy característico de Egipto.

La preferencia por la expresión de serenidad se hace sentir igualmente en las representaciones del hipopótamo: ya en la época de Negade se le representa a veces con sus enormes fauces abiertas. Este tipo nunca fue desechado del todo, pero la época tinita le contrapuso la efigie del hipopótamo tranquilo, como el de una estatuilla de alabastro de la Gliptoteca de Copenhague en la que prevalece una deliciosa nota de buen humor.

El relieve

Las estelas erigidas por los faraones en sus templos y en sus tumbas tienen el valor de damos por primera vez sus nombres a escala monumental, pero junto a esto que era normal y corriente un genial escultor de la corte de Uadyi tuvo el acierto de convertir el nombre de *Horus* de este faraón en uno de los relieves más célebres hoy de todo el arte egipcio, una pieza antológica que el Louvre atesora en su colección. Los tres elementos de que el relieve consta —el palacio, la serpiente y el halcón— están diseñados con una precisión y un sentimiento ya clásicos del todo; pero la perfección del halcón —luminoso, poderoso, sobrio— alcanza la cota de lo insuperable. Este genio anónimo que esculpió la estela de Uadyi no parece haber encontrado émulos ni seguidores inmediatos; fue simplemente un adelantado por caminos que aún tardarían mucho en ser andados.



Estela de Uadyi, el Faraón Serpiente, I Dinastía, Museo del Louvre, París.

La impresión que venimos recibiendo al seguir el desarrollo de la escultura y del relieve es la de que hay unos artistas cortesanos que al servicio de los faraones van creando unos cánones que otros

escultores ignoran voluntaria o involuntariamente. Las estatuas de Min de Koptos y algunas de las estatuillas a que más arriba nos hemos referido constituyen buenos ejemplos de lo acabado de decir.

Estas desigualdades, testimonios de libertad y espontaneidad —*arte etnográfico* preferirían llamarlo algunos— comienzan a desaparecer a mediados de la II Dinastía. Lo que por arte egipcio se entiende alcanza entonces una difusión general por el valle del Nilo dentro de las inevitables notas de un arcaísmo aún no superado. Cuando se implanta la costumbre de empotrar en los muros de las enastabas los relieves del banquete funerario, ya todos los escultores están al corriente de las normas clásicas del género.

Las tumbas de Helwan pertenecen a la nobleza egipcia de tono menor, no a las grandes figuras de la corte, que se enhenan en Sakkara a la vera de los soberanos del país y del mundo. Y sin embargo, los canteros que esculpen sus estelas, aun dentro de cierto arcaísmo y rusticidad, se atienen a los esquemas y a las normas vigentes entre los escultores áulicos. No es este el lugar de formular estas normas sin verlas antes plenamente depuradas por el arte de la época de las Pirámides, pero para probar que sus bases habían sido ya sentadas en época tinita, bastaría con observar cómo se representan las sillas en estos relieves del banquete de la estelas de Helwan, vistas las unas de estricto perfil, representadas las otras mostrando desde arriba el asiento de rejilla y omitiendo una de las dos patas que en aquélla se representan (las otras dos, por supuesto, quedan ocultas tras las dos primeras).

El ejemplo de la silla ha sido muy bien expuesto por Schäfer: Cuando un escultor egipcio hace el relieve de una silla, la representa de perfil y con tanta exactitud que un carpintero no tendría la menor dificultad para tomar sus medidas y hacer un mueble exactamente igual. Pero si el escultor quiere poner de realce el respaldo o el asiento nos hará ver al primero de frente y al segundo por encima (que es su frente también), aunque las patas sigan estando de perfil. Las vistas corresponden por tanto al diagrama de una silla. Para el artista no hay reproducción más fiel, más exacta, del natural que los frentes y los perfiles estrictos; cualquier torsión o escorzo es engañoso y, por lo mismo, desdeñable.

Las dinastías de las pirámides

El problema interno de Egipto en tiempos de sus dos primeras dinastías había consistido en encontrar fórmulas de convivencia entre una aristocracia dominante y una masa de población dominada. La inscripción de la peana de la estatua de Khasekhem, con la mención de tantos miles de muertos en el norte, es un elocuente testimonio de aquel dramático proceso.

Apenas resuelto este problema, comenzó a agudizarse otro, no ya social como el primero, sino espiritual. Dentro de la mentalidad, de raíces prehistóricas, de la época finita, no resultaba difícil aceptar la identificación del faraón con el sol, como grande y única divinidad cósmica. En la figura del halcón se concertaban el rey, el sol y el cielo en una mágica y sola potencia. Pero en cuanto esta equiparación comenzó a ser objeto de dudas y reflexiones, la base de la religiosidad egipcia mostró sus primeras fisuras. Una de las fases del sol, el *sol naciente*, se hizo independiente como dios del mundo y asumió las funciones de creador que hasta entonces se había arrogado el faraón. El *ka* de ese sol naciente reemplaza al *ka* del faraón. Mientras antaño los recién nacidos recibían su espíritu vital del *ka* faraónico, ahora creen recibirlo del *ka* solar.

Las Dinastías III y IV (2654-2463 a. C.)

A la difusión de esta creencia que ponía en entredicho su divinidad, respondieron los faraones con una portentosa exhibición de poder: las pirámides. Estas gigantescas moles de piedra los eternizan después de su muerte; de las pirámides y sólo de ellas, afirma el nuevo credo, emanan las fuerzas que garantizan la supervivencia de Egipto. Es necesario erigir enormes mausoleos; su construcción ha de tener para el pueblo el valor de un servicio

religioso. En su competencia con el culto solar, las pirámides alcanzan dimensiones cada vez mayores, pero cuando el culto solar alcanza al fin la supremacía en esta disputa, vuelven a disminuir de tamaño y su construcción se verifica con mucho menos cuidado.

Para hacer posible la participación de todo el pueblo en el servicio religioso que es la construcción de la pirámide, el país entero es sometido a una reorganización. Las posesiones del rey en cada cantón se convierten en centros político-administrativos del mismo. Las aldeas pierden aquella autonomía patriarcal que habían tenido en la época anterior, y sus habitantes pueden ser trasladados de una finca real a otra, según convenga. La propiedad privada es abolida. Todos los egipcios están al servicio del faraón, quien se cuida de ellos según la profesión y la actividad de cada uno.

Esta nueva situación impuso una radical reforma administrativa, con una nutrida burocracia a su servicio. Gracias a esta reorganización fue posible realizar el prodigio de que hombres cuyas manos nunca habían hecho nada más alto que una casa, o incluso una choza, levantasen esas moles que desde entonces han sido el pasmo de la humanidad. Es curioso que egipcios de épocas muy posteriores, y dueños de expresarse con plena libertad, no pronunciasen o escribiesen nunca una palabra de censura contra el sistema que había permitido aquellas realizaciones. Todos os grafitos que hombres de otras épocas escribieron en los muros, en los pasillos, en los templos de las pirámides, manifiestan únicamente el asombro que éstas les producían, y algunos de ellos declaran, incluso, no haber recibido en su vida impresión más profunda y duradera.



Muralla del recinto funerario de Zoser, que probablemente reproducía en piedra las murallas blancas de Menfis. Su reconstrucción se debe al arqueólogo francés Lauer.

Las pirámides escalonadas. La pirámide y el recinto de Zoser en Sakkara

El estado de conservación de las pirámides varía mucho, desde las que se encuentran relativamente enteras, a las que son hoy poco más que una duna o un montón de cascotes. Uno de los hombres que mejor las ha estudiado, I. E. S. Edwards, considera que por el momento podemos considerar localizadas alrededor de ochenta de ellas. Sin duda las más antiguas son las pirámides escalonadas, y la primera y principal de éstas fue la construida en Sakkara para Zoser (2635-2615 a. C.), el segundo faraón de la III Dinastía.

A él se debe una de las más grandes conquistas de la civilización egipcia: la arquitectura en piedra, esto es, la consagración de la

piedra como un material de construcción que por su nobleza y su belleza no ha sido superado hasta el día de hoy por ningún otro. La época tinita había utilizado ya la piedra como refuerzo de sus edificios de adobe; pero ahora se trata de su empleo exclusivo, algo que requería mucho trabajo y habilidad para dominarla. Ya hemos dicho que Egipto no tenía necesidad imperiosa de emplear la piedra, como Mesopotamia tampoco la tuvo, ni la empleó. Si Egipto lo hizo, fue únicamente por sus creencias religiosas.

Desde tiempos remotos, los egipcios venían dando muestras de una profunda aspiración a encontrar un material eterno. Ya en el badariense no se conforman con la cerámica y hacen recipientes de piedras durísimas: basalto, pórfido, diorita y otras varias.

Pero en lo que a la construcción se refiere, la piedra se reservó al principio exclusivamente a los muertos. Sus cualidades de dureza y permanencia hacían de ella el material idóneo para el lugar de reposo de los difuntos y de custodia y conservación de sus ajuares. Y así fueron las tumbas las que dieron nacimiento a la primera arquitectura en piedra. El largo proceso de su desarrollo —la que pudiéramos llamar su infancia— se puede seguir a lo largo de las primeras dinastías, cuando es sólo un elemento más junto al adobe y a la madera. De pronto, como un meteoro, una arquitectura radiante surge a comienzos de la III Dinastía; Zoser ha encontrado en ella el instrumento con que hacer ostensible la divinidad del faraón, la eternidad de su poder.



Recinto funerario de Zoser. En primer término, el patio del Hebsed; al fondo, la gran

pirámide escalonada.

Sobre el nacimiento de esta arquitectura flota un personaje mitológico y que, sin embargo, fue histórico. Se llamaba Imhotep. Dos mil años después de muerto, lo encontramos convertido en dios de la medicina, equiparado al Esculapio de los griegos. En vida le fueron confiados por Zoser, el faraón a quien sirvió, los cargos de mayor responsabilidad en el país: gran visir, juez supremo, inspector de la real secretaría, portador del real sello, *arquitecto de todas las obras del rey, inspector de todo lo que el cielo trae, la tierra cría y el Nilo aporta…* Esta universalidad de Imhotep, inconcebible casi en épocas posteriores, sólo podía manifestarse en los estadios iniciales de una gran civilización, cuando todo tenía que ser, primero, inventado, y después, organizado.

Amén de sus aptitudes de arquitecto e ingeniero, que lógicamente son las que más interesan a una historia del arte, es de destacar que en una inscripción de Sakkara, Imhotep figura como sumo sacerdote de Heliópolis, lo que faltaba para completar su perfil como el de un mago que en el umbral entre la prehistoria y la historia, cuando aún la medicina y la magia no estaban separadas, alcanzó por su saber y su talento un prestigio que las generaciones posteriores no quisieron olvidar. Y si tal fue la principal razón para que lo divinizasen, no hay duda de que sus realizaciones como arquitecto hubieron de contribuir a mantener vivo su recuerdo, oues Sakkara fue visitada durante toda a Antigüedad.

En efecto: el enorme conjunto monumental de Sakkara, la ciudad funeraria que vamos a describir, no es sólo un mausoleo real, sino un escenario de actividades mágicas, donde el *ka* del faraón va a seguir desempeñando ciertos cometidos por toda la eternidad. Primordial entre sus funciones será la de la renovación de su juventud y de su fuerza, sin las cuales la figura sería inoperante.

El *Hebsed*, la Fiesta de la Renovación de la Realeza, consistía en una serie de actos rituales entre los cuales el más importante era la repetición de la ceremonia de la coronación del faraón como rey de las dos mitades del país. La ceremonia se celebraba en un patio rodeado de las capillas de todos los dioses. Un cortejo presidido por un sacerdote visitaba primero las capillas de los dioses de los

cantones del Alto Egipto y recababa su consentimiento para que la realeza del faraón fuese renovada. Una vez que todos ellos habían manifestado su anuencia, el rey era conducido al trono situado en el extremo meridional del patio y cubierto de un baldaquino, y allí o coronaban como rey del Alto Egipto con la corona blanca. Lo mismo se repetía después ante los dioses del Bajo Egipto con el mismo resultado: la coronación del rey con la corona roja de esta parte del país. Seguidamente se procedía a la Unificación, ceremonia consistente en atar dos plantas simbólicas a los lados de una estaca: el loto del sur y el papiro del norte.

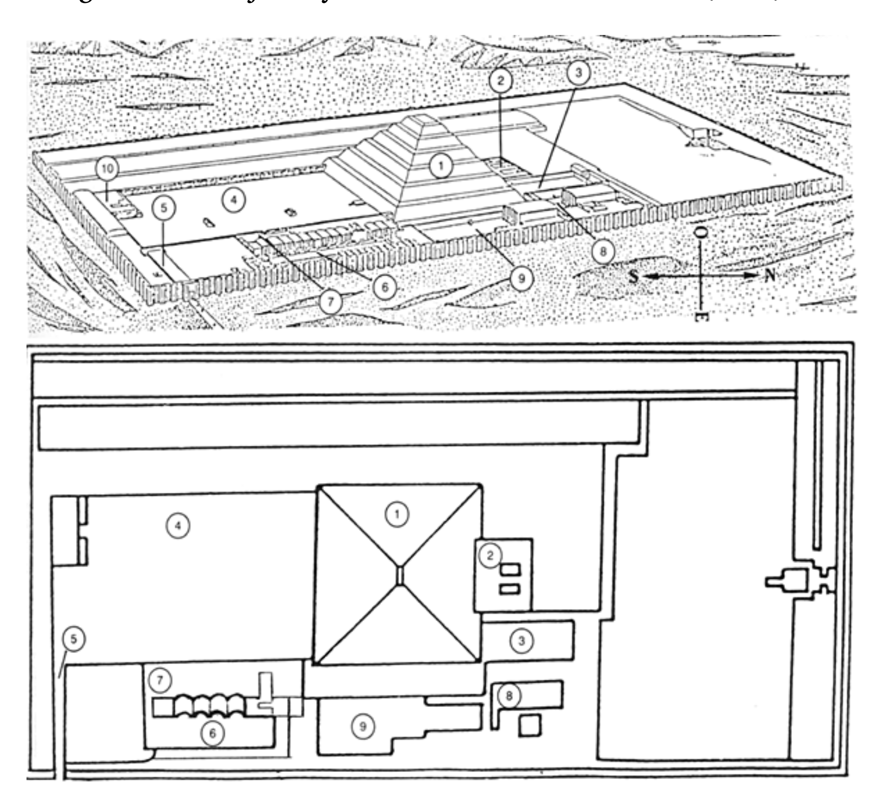
Pero la celebración de estos actos dependía de otro muy característico de las monarquías sacerdotales primitivas: una carrera de velocidad en la que el rey, desnudo, con un flagelo en la mano, había de poner en evidencia su buena forma física cubriendo con la debida rapidez una ruta prescrita. Uno de los relieves de Zoser, precisamente, lo representa en este acto. En esta carrera lo acompañaban su perro y el sacerdote *de las almas de Nekken*, esto es, de los reyes prehistóricos del Alto Egipto. Sabido es que de esta demostración de agilidad por parte del rey dependía la fertilidad de los campos del país.

El recinto de la pirámide de Zoser forma un rectángulo de 544,90 m de largo por 277,60 de ancho. Pese a esta amplitud de dimensiones, no tiene más que un portal de comunicación con el exterior, flanqueado por dos torres de gran potencia. La puerta, que nunca tuvo batientes, es un vano angosto, de apenas un metro de ancho. La muralla, reforzada por contrafuertes a intervalos regulares, acaso reproduzca en piedra las que eran *murallas blancas* de Menfis, hechas de adobes enlucidos de blanco.

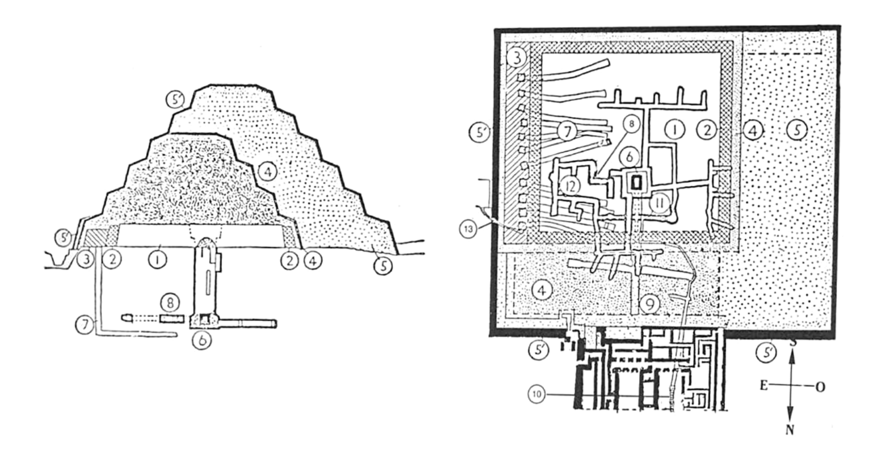
En el interior del recinto se distinguen las partes siguientes:

1. La pirámide escalonada, que en su forma definitiva era un macizo de seis escalones, de alturas desiguales, hasta alcanzar los 60 metros. Su construcción fue objeto de varios cambios de proyecto, a partir de una mastaba cuadrada (n.º 1, ver esquema), de 63 metros de lado por 8 de altura. Esta mastaba se componía de un núcleo de caliza local, revestido de una capa externa de la fina caliza de Tura, perfectamente careada. Terminada esta primera mastaba, se le añadió por los lados un nuevo revestimiento de caliza

de Tura, de tres metros de ancho, pero
60 cm
más bajo que el edificio original, dando lugar a una incipiente mastaba escalonada (n.º 2). A todo esto se le sumó por el lado oriental una ampliación de
6 m
de espesor, que convertía el cuadrado de la planta primitiva en un rectángulo con su eje mayor orientado de este a oeste (n.º 3).



Arriba y en el centro, alzado y planta del recinto funerario de Zoser: 1. Pirámide escalonada; 2. Templo funerario; 3. Patio del Serdab; 4. Patio meridional; 5. Pórtico de acceso; 6. Patio del Hebsed; 7. Probable residencia del faraón durante el Hebsed; 8. Patio del santuario del Bajo Egipto; 9. Patio del santuario del Alto Egipto; 10. Mastaba meridional.



Sección vertical y planta de la pirámide de Zoser: 1. Mastaba original; 2. Revestimiento de caliza de Tura; 3. Ampliación que hacía rectangular la original planta cuadrada; 4. Ampliación en escalones; 5. Quinto cambio de plan, la pirámide se amplía hacia el norte y hacia el oeste, y se te añaden dos escalones más; 5Revestimiento final de piedra caliza de Tura; 6. Cámara funeraria; 7. Las 11 tumbas de las mujeres e hijos del faraón; 8. Habitación terminada; 9. Corredor en rampa; 10. Corredor con escaleras; 11. Galería y escaleras que rodean la cámara del sarcófago; 12. Corredor terminado; 13. Acceso desde el exterior a una de las tumbas de los hijos del faraón.

Antes de revestir de caliza de Tura este nuevo anejo, hubo un cambio completo de proyecto: la mastaba fue transformada en el primero de los escalones de una pirámide de cuatro (n.º 4). Por su lado norte se comenzó a construir un templo funerario, pero antes de que las dos obras se acabasen, se produjo un quinto cambio de plan, consistente en ampliar la pirámide hacia el norte y hacia el oeste, añadiéndole dos escalones más (n.º 5). Una última ampliación por todos lados, con su revestimiento definitivo de sillares de caliza de Tura la hizo aún un poco mayor (n.º 5').

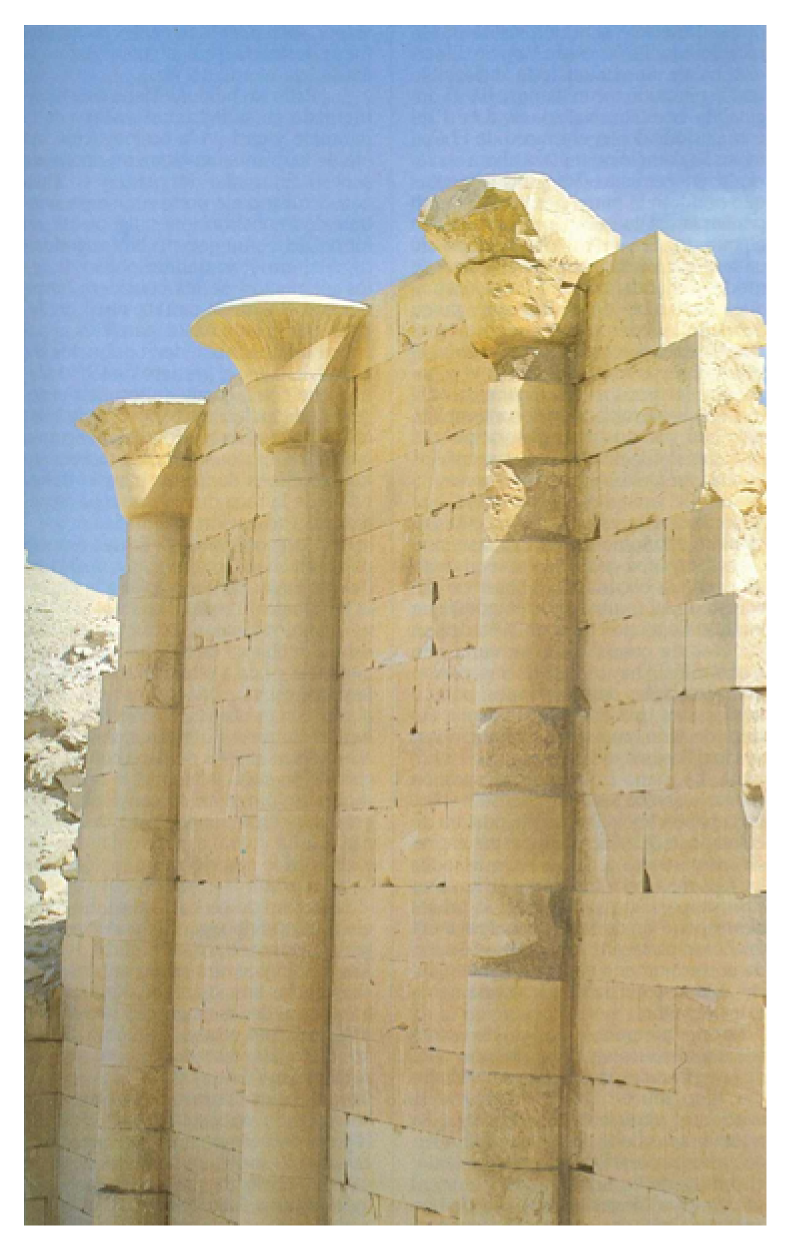
La parte subterránea consta de un pozo vertical, de 28 m de profundidad, en cuyo fondo se encuentra la cámara del sarcófago de Zoser (n.º 6), revestida de placas de granito de Assuán. De ella parte un laberinto de corredores y habitaciones sin parangón en ninguna otra pirámide del Imperio Antiguo. A la cámara se bajaba desde el exterior por un corredor en rampa (n.º 9). Cuando el extremo superior de esta rampa hubo de ser cegado para construir las ampliaciones 5 y 5' de la pirámide, se abrió un corredor con

escaleras desde el templo funerario (n.º 10) que, describiendo una gran curva, desembocaba en el tramo inferior de la rampa. Al término de ésta se guardaba, en una cámara a propósito, el rastrillo de piedra, de unos dos metros de longitud y tres toneladas de peso, que había de sellar definitivamente, como un gran tapón, el acceso desde el techo a la cámara del sarcófago. De la rampa de acceso parten, igualmente, galerías y escaleras (n.º 11) que dan a los corredores y estancias que rodean la cámara del sarcófago. Muchos de estos anejos nunca estuvieron terminados, pero los que llegaron a estarlo, como un corredor (n.º 12) y una habitación (n.º 8), revelan que su propósito era el de reproducir el interior de un palacio con los muros revestidos de placas de loza, inspirados en esteras, y con algunos relieves.

Antes de que se hiciese la ampliación número tres de la mastaba inicial se abrieron a una profundidad de 32 m (esto es, a 4 m por debajo del nivel de la cámara del sarcófago) once tumbas para los hijos y mujeres del faraón (n.º 7). Probablemente estas tumbas no figuraban en el proyecto inicial. Antes de realizar la ampliación número tres, diez de las tumbas estaban ya ocupadas y sus pozos de acceso cegados. Sólo para la undécima tumba, seguramente aún libre, se hizo un acceso en escalera desde el exterior (n.º 13).

2. El templo funerario, situado al norte de la pirámide, adosado a su primer escalón. Se entraba en él por una puerta abierta en el muro oriental del correspondiente recinto. Era una puerta de piedra, imitación de una de madera, pero su material la hacía inmóvil y por tanto se hallaba abierta del todo. Puertas abiertas como ella, y también de piedra, hay varias en otros lugares del conjunto. Son un rasgo típico de la arquitectura del genial Imhotep, que trasladó a la piedra muchísimos elementos de los edificios de madera y adobe usuales hasta su tiempo. La puerta en cuestión da entrada a un corredor laberíntico que después de varios tramos con sus correspondientes recodos desemboca en dos patios. En uno de estos estaba la entrada al corredor número 10 de acceso a la pirámide. Al igual que los patios, las demás estancias del 1 edificio, cuya traza seguramente reproducía la del palacio de Zoser, están

duplicadas, como si su destino fuese el de servir de escenario a un ritual que debía cumplirse por partida doble en nombre del rey, una vez en función del Alto Egipto y la otra del Bajo.



Columnas adosadas, con capiteles papirifomes abiertos, en un entrante del patio del

santuario del Bajo Egipto en Sakkara.

3. El patio del *serdab*, esto es, el patio para la casa o cámara de piedra de la estatua del rey. Aquí se inventa ésta que en adelante será una institución típica del mundo funerario egipcio. El *serdab* ha de formar un todo indisoluble con la pirámide o con la enastaba. El original de la estatua hallada aquí en 1924 está custodiado en el museo de El Cairo; en Sakkara lo reemplaza ahora un vaciado en cemento. Sólo dos agujeritos que perforan la pared frontal del *serdab* ponían la estatua en comunicación con el mundo. El *serdab* está rodeado de una cerca discontinua de piedra, de modo que aquel *armario* de piedra pudiese ser visible desde cualquier punto del patio. Allí dentro, en la densa oscuridad, estaba sentada y petrificada la figura del rey, sólo enlazada con el mundo exterior por los dos diminutos orificios que le permitían seguir contemplándolo con sus ojos de cristal y aspirar el perfume del incienso de los sacrificios que allí fuera se hacían en su honor.

Aún el vaciado de cemento que reemplaza a la estatua produce la impresión escalofriante de hallarse uno ante el
rey-dios
que vela sobre el mundo desde la oscuridad y el silencio pavoroso de su tumba. Poco importa que tanto sus ojos de cristal, incrustados en cuencas de cobre, como su nariz y su barba ritual, hayan sufrido las consecuencias de las depredaciones, porque la majestad que emana de aquella cabeza de león, con sus ojos hundidos y sus mejillas huesudas, permanece incólume. La mano izquierda descansa en el muslo, juntos los dedos, tensa y abierta, la palma boca abajo. Esta postura de la mano izquierda produce tal impresión de energía y de poder, que todos los faraones del futuro la harán suya en sus estatuas. Aun sin ignorar sus precedentes, que sin duda los tuvo, la estatua de Zoser es la primera representación de un ser humano con que el arte egipcio acierta a conmover profundamente al espectador.

Conste que para el egipcio de entonces aquella estatua no era ni una obra de arte ni una especie de momia de piedra, sino mucho más: la única sede adonde el *ka* errante del faraón podía retomar a la vuelta de sus muchos y largos peregrinajes. Era de rigor, por tanto, el protegerla en aquella caja fuerte, el *serdab*, pues

necesitando el *ka* de una apoyatura exterior en donde asentarse, si por cualquier accidente la estatua fuese destruida, se acabaría al punto la existencia eterna del *ka*.

4. Patio meridional. Tiene este enorme patio en su lado norte, al pie de la pirámide y casi en la prolongación del eje de la misma, un altar con rampa de acceso. En medio del patio, y en línea con el mismo eje norte-sur, se encuentran dos construcciones de planta en forma de B. Aunque no hay seguridad de cuál era el verdadero objeto de estos elementos, se les considera términos o metas de la carrera ritual del faraón. Por el lado oeste, paralelos al patio y a la muralla exterior, corren dos anchos bancales, el primero de techo plano, pero con fachada de resaltes; el segundo, de techo convexo, como la *Mastaba Sur* (número 10). Este segundo bancal tal vez contenga las tumbas de los servidores de Zoser, pero lo deleznable de la roca del subsuelo ha impedido su excavación sistemática.

5. Pórtico de acceso. Es una especie de sala techada y columnada, de 54 metros de largo, perpendicular a la angosta puerta de entrada al recinto. El techo es plano, de cara interior acostillada, esto es, cubierta de molduras convexas adosadas unas a otras; también las columnas están estriadas así de arriba abajo, con esas costillas convexas. Pero estas columnas no están exentas, sino adosadas a lienzos de pared que arrancan de los muros laterales a un lado y a otro de lo que así se convierte en un corredor central flanqueado de columnas. La luz entraba por ventanucos situados en lo alto del muro de fondo de cada capilla.

El destino de las capillas se desconoce. Han podido estar ocupadas por estatuas del rey, a un lado como rey del Alto Egipto y al otro como rey del Bajo. Las capillas son cuarenta, número muy próximo al de los cuarenta y dos nomos en que Egipto estaba dividido; por esta casi coincidencia se ha supuesto que cada estatua del rey estuviese acompañada del dios de un cantón. Grupos así han llegado a nosotros: por ejemplo, Mykerinos; pero la verdad es que las excavaciones no han proporcionado el menor indicio de nada semejante. De todas formas, las capillas parecen muy a propósito para la exposición de estatuas, pues cada una de sus altas ventanas haría incidir la luz precisamente sobre el fondo de la capilla del lado contrario del corredor. Al final de éste, y como tránsito al patio meridional (n.º 4), se cruza un pórtico octástilo, cuyo techo estaba

sostenido por cuatro pares de columnas, enlazadas de dos en dos por un muro intermedio. Aquí se advierte con suma claridad que aún no se sabía el resultado que podría dar la columna de piedra, recién inventada, si se dejaba exenta del todo. Imhotep no quiso correr el albur de ponerla a prueba.

Los techos eran también de piedra, planos y moldurados como hemos dicho, imitando seguramente las vigas adosadas de madera de las mastabas, como las columnas parecen imitar un grueso haz de cañas. En la salida del patio meridional volvemos a encontrar la puerta abierta de piedra.

Antes de seguir adelante, conviene observar que no obstante las grandes dimensiones del monumento, el modo de emplear la piedra es sumamente tímido y cauteloso. Los sillares son pequeñísimos, poco más que trasuntos de adobes; los tambores de las columnas no pasan de los 25 cm de altura. Por ninguna parte se ven bloques gigantescos como los utilizados en algunas mastabas de adobe, ni el sistema de sillería colosal propio de la arquitectura de las pirámides clásicas. No obstante, los ensayos de Imhotep habían de ser decisivos, tanto para éstas como para los templos.

6. El patio del *Hebsed*. Este patio y los edificios colindantes estaban destinados a que, después de su muerte, Zoser pudiera seguir repitiendo periódicamente, según el ritual prescrito, la ceremonia de su doble coronación. A cada uno de los lados largos del patio se alineaban las capillas de los dioses de los nomos del país. Cuando se dice *capilla*, uno piensa en un edificio con espacio interior; éstas no lo tienen, mejor dicho, sus interiores están rellenos de cascotes; son bloques macizos, de función puramente mágica, donde lo único que importa es la figura exterior. Delante de cada capilla hay un patinillo de entrada, delimitado por un muro bajo y provisto de una puerta abierta, imitada en piedra como de costumbre. Un muro interior, que parte del lado meridional del patio, obligaba al visitante a hacer un recorrido en zigzag antes de alcanzar al final un nicho de ofrendas, único espacio hueco que hay en cada capilla. Las fachadas de diez de las trece capillas del lado oeste del patio llevaban tres columnas adosadas entre las pilastras laterales, que simulaban sostener con éstas la cornisa curva del

techo. Sus capiteles se componen de dos hojas puntiagudas, caídas a los lados del fuste, con un agujero en medio, probablemente para encajar en él un símbolo del respectivo cantón, quizá un estandarte. Las demás capillas del lado oeste, y todas las del este, parecen haber tenido fachadas lisas, solamente ribeteadas de una moldura convexa.

En el extremo meridional del patio se conserva la *Tribuna de la Coronación*. Las fachadas de las capillas 3b y 4a del lado oeste del patio, inmediatas a la tribuna, presentan en sus fachadas respectivas sendos nichos a los que se subía por una escalinata descubierta. Es posible que los nichos estuviesen destinados a estatuas del faraón, en el norte como rey del Bajo Egipto y en el sur como rey del Alto. Por su proximidad a la tribuna, se cree que estas dos capillas representan los pabellones ocupados por el rey mientras los sacerdotes realizaban los actos previos a la doble coronación.

7. Desde la esquina suroeste del patio del *Hebsed*, un callejón lo enlaza con otro patio más pequeño. En éste se alzaba un edificio de medianas dimensiones, cuyo interior tenía un elegante vestíbulo, tres patios interiores y un grupo de cámaras. Dos muros perpendiculares al del lado oeste del vestíbulo acababan en columnas con estriado vertical, mientras que un tercer muro, de igual orientación, pero sin la columna, formaba con las anteriores dos capillas. Una vez más, se supone que estas estancias albergaban estatuas del rey o de dioses.

H. Ricke ha observado la semejanza existente entre la planta de este edificio y la de una casa de la época descubierta en la misma Sakkara. Por ello ha supuesto que fuese la residencia del faraón durante el *Hebsed*, donde el rey se retirase entre las ceremonias para descansar y cambiarse de ropa, como lo exigía el complicado ritual.

Relacionado también con el *Hebsed* debe de estar el grupo de estancias y corredores contiguos al callejón que enlaza el patio número seis con el pórtico número cinco, pero se desconoce la función precisa de estas edificaciones.

8. Patio del Santuario del Bajo Egipto. El templo se alza en su lado norte. La única puerta de éste da acceso a un corto corredor con dos recodos en ángulo recto que acaba en una diminuta estancia cruciforme con tres nichos para ofrendas o estatuillas. El

resto del edificio está relleno de cascotes como las capillas del *Hebsed*. La fachada, de caliza de Tura, tenía una cornisa saliente y curva, como el techo, sostenida por dos pilastras laterales y cuatro esbeltas columnas con capiteles de hojas caídas. Por debajo de los capiteles se encuentra, en el fuste, un entalle cuadrado y dos pivotes en resalte, para sostener alguna insignia o estandarte. Ricke supone que este tipo de edificio es traducción a la piedra de un palacete de palos y esteras, y ha dado el diseño convincente de cuál podría ser su modelo. En un entrante del muro oriental del patio hay adosadas tres columnas de sencillos papiros, símbolos del Bajo Egipto. El lienzo de muro que adornan es uno de los más bellos rincones de Sakkara. Se ha dicho, con razón, que el trazado de esas flores tiene la frescura límpida de un amanecer de primavera.

9. Patio del Santuario del Alto Egipto. El santuario es una réplica del anterior, salvo que las pilastras laterales son acostilladas, no acanaladas, y que por encima de la puerta corría un friso de flores estilizadas. El patio es mucho mayor que el del norte. En el entrante de su muro oriental había una sola columna de capitel floreado, inspirado en el lirio o en el loto del Alto Egipto, un tema destinado a repetirse durante milenios en la arquitectura y en las artes suntuarias del mundo antiguo.

10. Las mastaba meridional. En realidad hay aquí dos edificios contiguos, pero independientes. El primero es un templo, macizo también, cuya puerta se abre al patio meridional. Sus muros de hermosa sillería, se han podido restaurar hasta la altura del friso, adornado con prótomos frontales de cobras. Detrás de la puerta se encontraban dos cámaras alargadas, unidas en ángulo recto, todo lo demás era macizo. Dos hipótesis tratan de explicar este edificio: una lo relaciona con las funciones que desempeñase el patio número cuatro; otra lo considera templo funerario de la mastaba.



Friso superior de la mastaba meridional del recinto de Zoser con los prótomos de cobras, dominando el gran patio en cuyo fondo se alza la pirámide escalonada.

La mastaba tiene planta de rectángulo alargado y estrecho, orientado de este a oeste. Parte de ella se internaba por debajo de la muralla exterior. La subestructura se parece en muchos detalles a la de la pirámide: un pozo vertical desciende a la cámara del sarcófago, revestida de granito rojo, y a otra donde se guarda el tapón de piedra que había de cerrarla. En un nivel superior se encuentran galerías y estancias revestidas de las finas placas de loza y de los relieves que también hemos visto antes en la pirámide. Zoser realiza en los relieves los actos rituales prescritos, lo cual indica que la tumba estaba destinada a él, bien en función de segunda tumba, como había sido usual hasta entonces, bien para sus entrañas, pues su cuerpo momificado fue enterrado casi con certeza en la cámara de la pirámide.

Ningún otro faraón preparó para su vida de ultratumba un escenario tan amplio y suntuoso como Zoser; en ninguna pirámide se vuelve a encontrar, por ejemplo, el patio del *Hebsed*. Como hemos visto, muchos edificios son puramente simbólicos; forman parte de una escenografía como la que hoy se construye para rodar

los exteriores de una película; a espaldas de sus fachadas no hay más que un relleno de piedra. Hubiera sido facilísimo dotarlos de un interior normal, pero no se hizo así, primero porque no era necesario, segundo porque los egipcios nunca mostraron interés por la organización de espacios interiores; mucho más que eso es importaba la colocación de los volúmenes en la luz exterior, la obra humana en el cosmos. No deja de ser sintomático que la decoración normal de sus pórticos sean las estrellas del firmamento, y que sus patios, carentes de la intimidad que la palabra patio sugiere, se asemejen más a lo que por plaza se entiende.

La transición a la verdadera pirámide. Las pirámides de Snefru

El último faraón de la III Dinastía, Huni, tuvo tiempo de sobra, en los 24 años de reinado que le asigna el Papiro de Turín, para hacerse una pirámide de grandes dimensiones. Sin embargo, no se le puede asignar ninguna con certeza. La pirámide de Zawiyet el-Aryan, proyectada como un monumento de seis o siete escalones, acaso no fuera nunca acabada. Algunos se la atribuyen porque el nombre de *Horus* de Huni, *Khaba*, aparece en los vasos de alabastro de algunas mastabas próximas. Recientemente se ha sugerido que la pirámide de Meidum sea la que, en verdad, le corresponde. Los egipcios del Imperio Nuevo la atribuían a Snefru, sucesor de Huni y primer faraón de la IV Dinastía; pero cabe la posibilidad de que Huni la hubiera dejado como pirámide escalonada y Snefru la hubiese terminado. No siendo corriente que un faraón realizase obras en un monumento de un predecesor como no fuese para apropiárselo, la posteridad se la asignaba a Snefru.

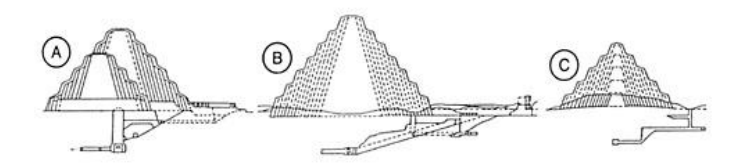
Testimonios fehacientes indican que Snefru construyó otras dos pirámides en Dahsur, la Acodada y la Roja; de manera que tenemos que habérnoslas con el caso excepcional de un faraón a cuyo nombre figuraban tres pirámides.

Aunque parezca un cuerpo geométrico tan sencillo, la pirámide no se hace ateniéndose a un plano previo, sino que se va haciendo conforme el terreno da muestras de su resistencia a los millones de toneladas que se le ponen encima (según cálculos correctos de Napoleón, las pirámides de Giza darían piedra bastante para rodear

de una muralla toda Francia), y conforme a los deseos que el faraón manifieste de darle altura, situar la cámara del sarcófago, garantizar la seguridad de su tumba y de sus tesoros frente a la amenaza de los ladrones, etc. Desde la Pirámide Escalonada de Sakkara a la Gran Pirámide de Giza, todas dan señales de cambios de plan en su construcción.

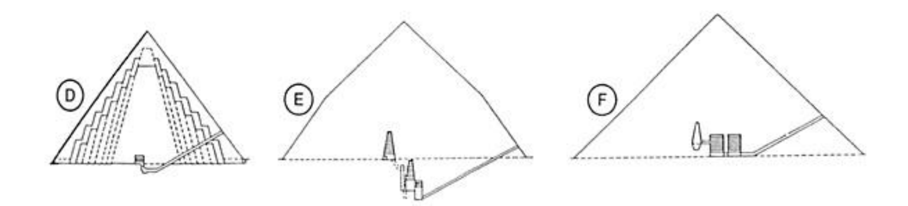
En algunos bloques extraídos de la pirámide de Meidum durante las excavaciones hay grabados de pirámides de dos, tres y cuatro escalones hechos por los constructores. Estos grabados podrían indicar cuáles fueron las primeras fases del monumento; pero las investigaciones modernas no han profundizado tanto en el suelo como para comprobar este extremo. En su estado actual la pirámide parece una gigantesca torre, con su base enterrada en montones de cascajo y arena. Se ha podido constatar, por lo menos, que alguna vez fue una pirámide de siete escalones.

Primero se levantó, como núcleo, una torre cuadrada, cuyo techo formaba el séptimo escalón; luego, se le fueron añadiendo, por los cuatro lados, seis capas de piedras de tamaño decreciente, hasta construir otros tantos peldaños, cada capa formando con la base un ángulo de
75°.
Gracias a esta inclinación, las capas mantenían cohesión sin necesidad de grapas ni de otro vínculo (gracias también a eso, es un monumento impresionante aun hoy, pues los ladrones de piedra han podido desmantelarla tranquilamente, sin necesidad de reducirla a un cúmulo de cascotes, como han hecho con tantas otras). Cuando el edificio ya estaba terminado, se inició la obra de conversión en una pirámide de ocho escalones, haciendo subir todos los existentes a mayor altura y añadiendo uno más en la base. Igual que antes, el material era piedra de la localidad, revestida de caliza de Tura.

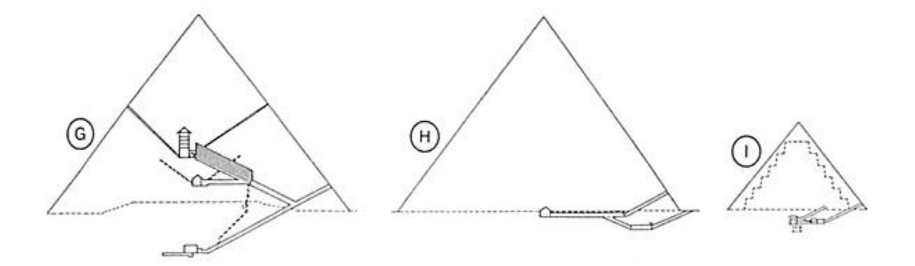


Principales modelos de pirámides:

A. Pirámide Escalonada de Zoser en Sakkara
(60 m
de altura);
B. Proyecto de pirámide escalonada de Senedhem en Sakkara;
C. Proyecto de pirámide escalonada de Khaba en Zawiyet el-Aryan.



Principales modelos de pirámides:
D. Pirámide de Snefru en Meidum
(93,5 m
de altura);
E. Pirámide Acodada de Snefru en Dahsur
(97 m
de altura);
F. Pirámide Roja de Snefru en Dahsur
(104 m
de altura).



Principales modelos de pirámides:
G. Pirámide de Keops en Giza
(147 m
de altura);
H. Pirámide de Kefrén en Giza
(143 m
de altura);
I. Pirámide de Mykerinos en Giza
(63,5 m

de altura).

Pero la pirámide de Meidum no estaba destinada a seguir siendo mucho tiempo un edificio escalonado, aunque así lo creyesen quienes la dieron por terminada, primero con sus siete, y más tarde, con sus ocho escalones. En una fecha posterior éstos fueron unidos mediante un relleno de piedra local, revestido de caliza de Tura, hasta dar al conjunto la forma de una pirámide normal, como se ha podido apreciar sin la menor vacilación en la base soterrada del monumento. La obra última se realizó con una nueva técnica: mientras la pirámide escalonada, como todas las de su género, tenía las hiladas de sillares inclinadas hacia el núcleo del edificio, a las hiladas nuevas se les dio la disposición horizontal propia de las pirámides clásicas. Otro detalle curioso, aunque de orden distinto: algunos sillares de esta última fase llevan fechas inscritas en los años 21 y 23 del reinado de un faraón que no se menciona, pero marcas iguales, de los mismos canteros, están fechadas en los años 21 y 22 del reinado de Snefru en la Pirámide Roja de Dahsur. Ello quiere decir que al tiempo que esta pirámide se terminaba, la de Meidum adquiría su forma definitiva. Si esto lo hizo Snefru para Huni o para él mismo, es cosa que no se puede precisar, Hoy día la base del monumento mide
146,60 m
de lado; la altura actual es de
70 m,
que serán unos
90 m
cuando estaba entera.

La entrada a la cámara funeraria se encuentra en el sexto escalón de la pirámide de siete, que hubo de ser alargada en línea recta en las posteriores modificaciones. El corredor se dirige en rampa hacia el centro del subsuelo de la pirámide, aquí recorre unos metros en sentido horizontal y luego se convierte en un pozo vertical que conduce en sentido ascendente al piso de la cámara del sarcófago.

Si tal como parece, los arquitectos de Snefru construyeron dos pirámides y dieron a ésta su forma última, no cabe duda de que debieron de adquirir una enorme experiencia en la materia. Pero seguramente fue el mismo Snefru quien señaló las directrices que en

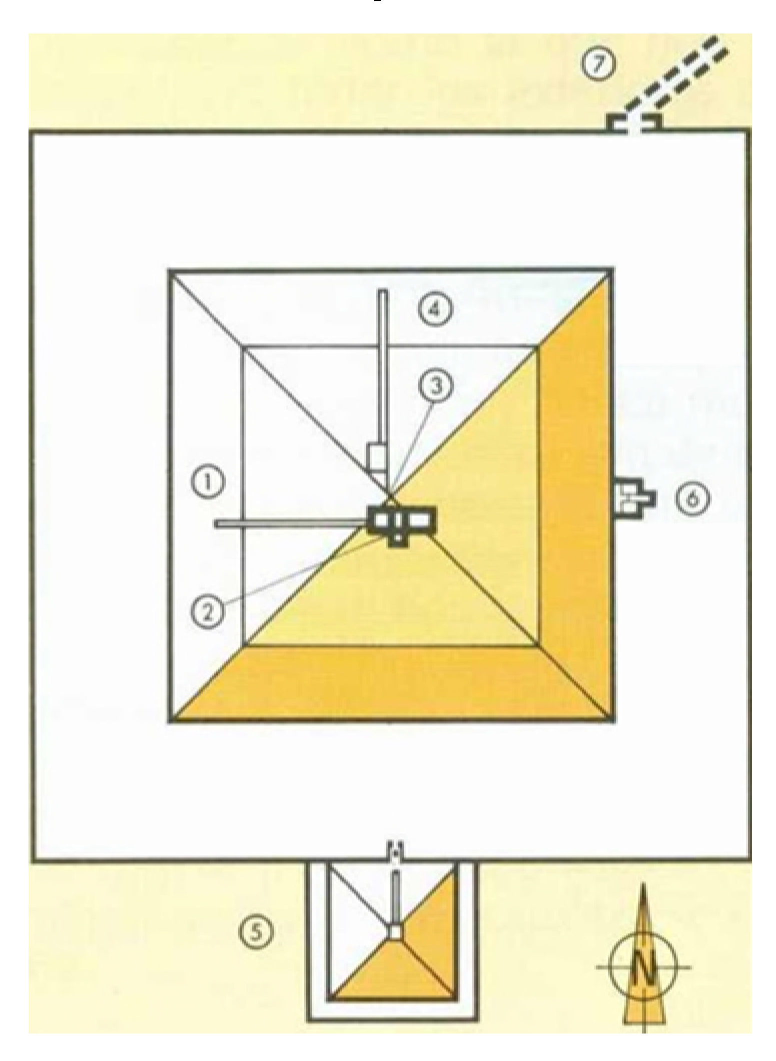
el futuro habían de regular el dispositivo de las pirámides y de sus elementos. Frente al naturalismo alegre, de vida cotidiana y festiva de Zoser, impone Snefru como rasgos dominantes la sobriedad y la abstracción: planos tersos en lugar de escalones, puras formas geométricas. Snefru ha tenido la fortuna de que sus pirámides de Dahsur sean hoy en día no sólo las mejor conservadas sino las más auténticas. Su alejamiento y su entorno limpio de escombros y de minas permiten apreciar el poder que emana de las pirámides. En la inmensidad de la llanura sin confines, bajo la bóveda azul del cielo, las pirámides se enfrentan únicamente con el cosmos y el hombre experimenta en ellas lo que significa el encuentro con la eternidad.

Según las directrices de Snefru, en la pirámide propiamente dicha culmina un conjunto arquitectónico compuesto de cuatro partes fundamentales, nacidas todas ellas de conveniencias prácticas: 1.ª, el Templo del Valle, adonde llegan las aguas de las crecidas del Nilo y donde se encontraban los mueles de descarga de los materiales traídos en barcazas por el rio desde la Primera Catarata el granito rojo de Assuán) o desde la orilla derecha (la caliza de Tura); 2.ª, la calzada, utilizada primero para el arrastre de los bloques y convertida más tarde en vía de acceso a la pirámide; 3.ª, el templo funerario, situado junto al flanco oriental de la pirámide, donde los operarios tenían sus talleres durante la construcción de ésta; 4.ª, la pirámide, emplazada en la escarpadura del desierto, recortando su majestuosa silueta sobre el azul, donde no ocupa tierras útiles para el cultivo.

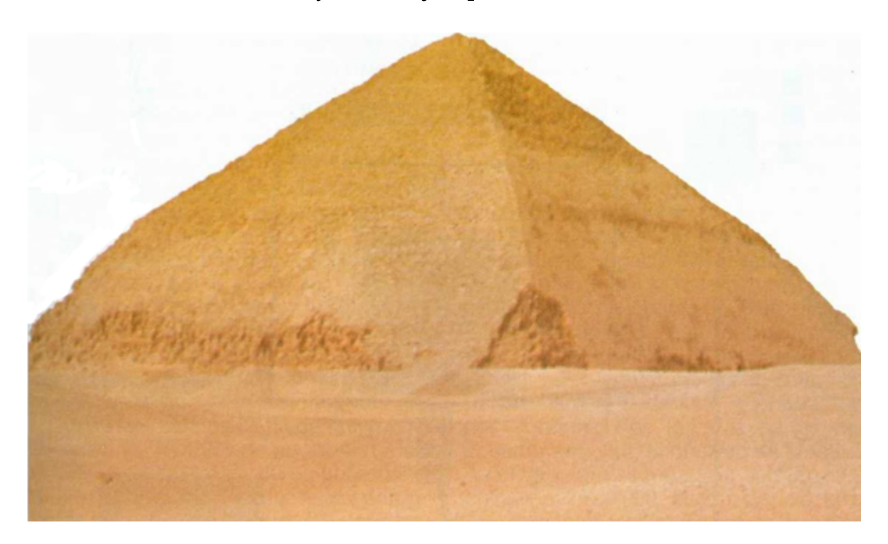
La más meridional de las dos pirámides de Dahsur fue proyectada sin duda como pirámide geométrica, aunque nunca llegara a serlo. Cuando su construcción había alcanzado poco más de la mitad de su altura, el ángulo de inclinación, de
50° 31’,
fue reducido a
43° 21’.
Así nació una pirámide anómala, a la que se han aplicado diversos calificativos: falsa, romboidal, acodada, el último de ellos quizá el más adecuado.

Mide 188,50 m de base por 97,26 m de alto. Sus lados están orientados a los cuatro puntos cardinales, pero no con precisión tan matemática como las de Keops y Kefrén. Por fuera es la mejor

conservada de todas las pirámides de Egipto, incluso en su revestimiento de caliza de Tura. Aquí puede apreciarse lo importante que era este revestimiento para el efecto que la pirámide producía de cerca. La pulida, deslizante superficie se compone de un mosaico de bloques en forma de cuña, cada uno de unos dos metros de longitud, incrustados en el cuerpo de la pirámide. Una zona en donde la superficie está un poco cuarteada parece la grieta de un iceberg. En la disposición de las piedras sigue el sistema arcaico de inclinarlas hacia dentro, como las pirámides escalonadas. Sería la última vez que ocurriera esto.



Pirámide Acodada de Snefru: 1 y 4. Corredores de acceso a las cámaras; 2 y 3. Cámaras; 5. Pirámide secundaria; 6. Restos de estelas; 7. Entronque entre la calzada funeraria y la pirámide.



Vista de la pirámide acodada.

También es única esta pirámide en tener dos corredores (números 1 y 4) de entrada a sus dos cámaras interiores (números 2 y 3). Estas están cubiertas de magníficas cúpulas falsas, de forma piramidal, hechas por aproximación durante la construcción y tapadas entonces con yeso. Seguramente éste fue el motivo que obligó a acortar la altura de la pirámide reduciendo el ángulo de inclinación.

Al sur de la pirámide, dentro del muro que delimita su recinto, se encuentra una pirámide secundaria o subsidiaria (n.º 5), algo que va a ser corriente a partir de ahora. Al igual que la mastaba meridional del recinto de Zoser en Sakkara, esta pirámide se destina a guardar las entrañas del rey, encerradas en los vasos canópicos, o a tumba de su *ka*. Ante la rampa de descenso tiene una capilla pequeña con un foso en el suelo. Al este, entre su base y el muro de demarcación, aparecieron restos de dos estelas (n.º 6), en una de las cuales está el faraón sentado dentro de la cartela de su nombre y títulos, con la doble corona, el manto del *Hebsed* y un flagelo en la mano. Probablemente la otra estela era igual.

En el proyecto inicial de la pirámide acaso no figurase un

templo funerario, sino únicamente una mesa de piedra respaldada por dos estelas. Poco después se le añadió un recinto de adobe, precedido por un vestíbulo con puerta lateral, y el ara fue cubierta de un sencillo dosel de piedra.

Las excavaciones de 1951-52 dieron el sorprendente resultado de mostrar que en contraste con la simplicidad de este templo funerario, la pirámide tenía en el punto de partida de la calzada (7) un monumental templo del valle, de unos 50 m de longitud. Delante de la entrada hay un patinillo delimitado por un muro que se une al meridional de la calzada, frente a sus dos esquinas se alzaban dos estelas de cima redondeada. El templo propiamente dicho consta de un vestíbulo, con dos cámaras a cada lado; de un patio a cielo descubierto y de una sala hipóstila, de diez pilares, con nichos al fondo. En estos nichos estaban alojadas cinco estatuas del rey, de tamaño mayor que el natural, formando cuerpo con las paredes del fondo, como si fuesen altorrelieves. Pese a lo muy destrozados que han aparecido, lo mismo el templo que su decoración, se han podido recuperar tramos y fragmentos de relieves de lo más fino y expresivo que produjo el Imperio Antiguo.

Vengamos ahora a la tercera de las pirámides de Snefru, la del norte. Se la llama la Roja porque tal es el color de la piedra de la localidad de que está construida. Pero en la Antigüedad llevaba el habitual revestimiento de caliza de Tura, de modo que ese color rojo, por el que se la conoce, no era para nada visible. Mide 218,5 por 221,5 m de base y 104,4 de altura. Su ángulo de inclinación, 43° 36’, se aproxima mucho al de la parte superior de la Pirámide Acodada.

Pese a ser la primera pirámide geométrica, ha sido poco explorada y estudiada, desde que hace siglo y medio Perring logró penetrar hasta la última de sus tres cámaras. Tanto el corredor de entrada como las dos primeras cámaras están casi obstruidas por los escombros. Las tres están cubiertas de bóvedas falsas, de gran altura. Faltan por descubrir la calzada y los templos. A pesar de ello, se conocen inscripciones y letreros que permiten atribuirla con seguridad a Snefru. Las mastabas de los cortesanos, situadas en sus

proximidades, no sólo corroboran la atribución, sino que indican que probablemente aquí reposó al fin el cuerpo del soberano.

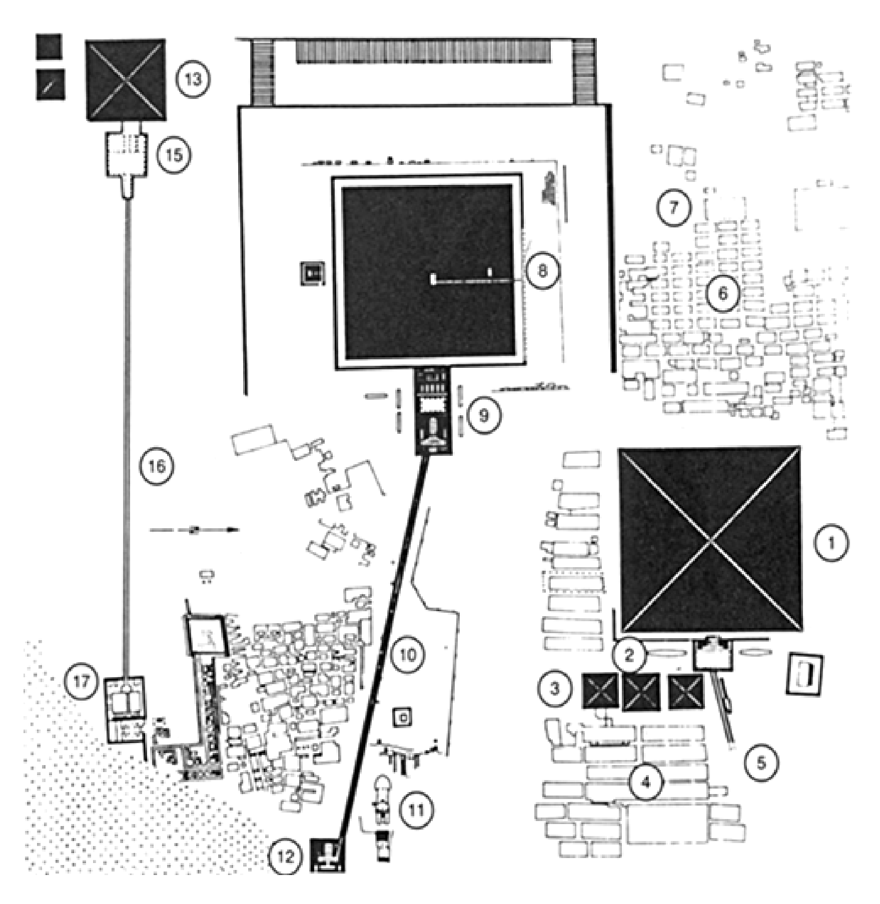
Las Pirámides de Giza

El terreno estaba, pues, bien preparado para que se levantase la primera de las *Maravillas del Mundo*: las pirámides por antonomasia.

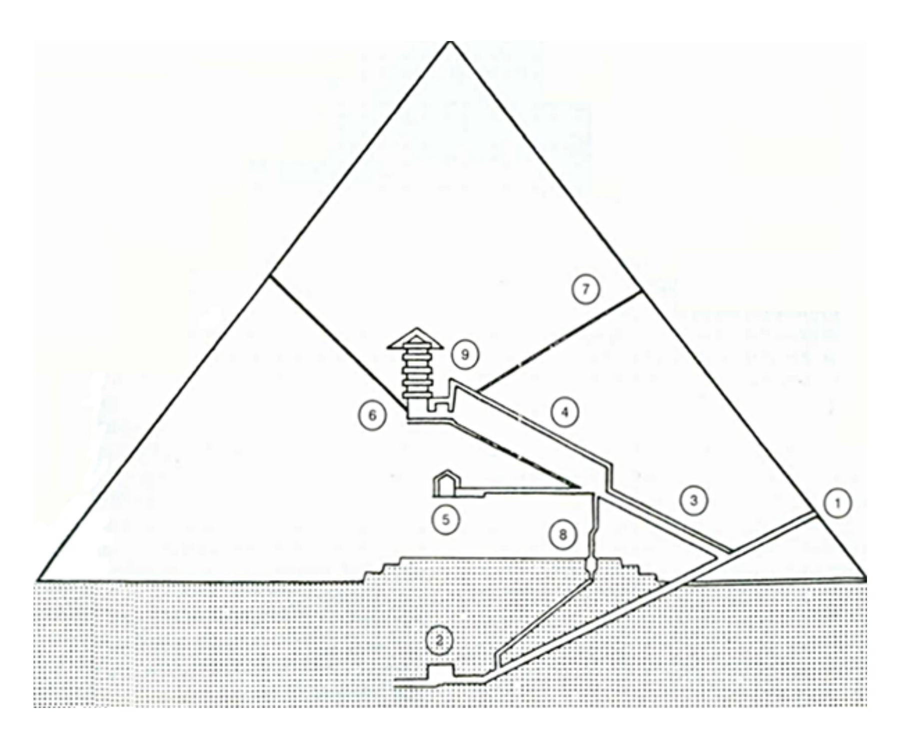
El sucesor de Snefru fue su hijo Keops (2553-2530), el constructor de la Gran Pirámide. Al igual que sus antecesores, eligió como emplazamiento para ella una zona desocupada, al norte de todas las pirámides construidas hasta entonces, junto a la actual Giza. Con Keops culmina evidentemente el concepto del faraón como dios-rey, y eso que apenas tenemos noticias fidedignas de su reinado. A la vista de su pirámide, hombres de otra mentalidad, como Heródoto (II, 124), trazan de Keops una semblanza de tirano desprovista de fundamento. Tal vez lo único aprovechable y significativo que sobre él aporta la historiografía en lengua griega sea la noticia de que *mandó cenar los templos de los dioses* (Manetho), medida propia de un gobernante que decide resolver una crisis por la vía de la represión. Como era de prever, el empleo de mano dura resultó contraproducente.

Pero al empeño de Keops en reafirmar su autoridad se debe el monumento arquitectónico más admirado del mundo, una pirámide —la mayor de las existentes entonces y después— de 146,59 m de altura y 230 m por cada lado de su base. Más elocuentes quizá que estas cifras sean los cálculos que sobre ella se han hecho. He aquí algunos ejemplos reunidos por Edwards: las Casas del Parlamento de Londres y la Catedral de San Pablo de la misma ciudad podrían asentarse en su base dejando aún mucho espacio libre; también cabrían en su lugar la antedicha Catedral de San Pablo, la Abadía de Westminster, la

Basílica de San Pedro del Vaticano y las catedrales de Milán y de Florencia; si sus piedras fueran cortadas en cubos de un pie
(30,5 cm)
de lado, y puestas en fila, cubrirían dos terceras partes del ecuador terrestre. El número de bloques de piedra, tal y como están cortados asciende a 2.300.000, según los cálculos más recientes y moderados.



Izquierda, necrópolis de Giza: 1. Pirámide de Keops; 2. Barcas solares; 3. Pirámides de las reinas; 4. Cementerio del este; 5. Calzada funeraria no excavada; 6. Cementerio del oeste; 7. Tumba de Hemiun; 8. Pirámide de Kefrén; 9. Templo funerario; 10. Calzada funeraria; 11. Esfinge; 12. Templo del Valle de Kefrén; 13. Pirámide de Mykerinos; 14. Pirámide de las reinas; 15. Templo funerario; 16. Calzada; 17. Templo del Valle de Mykerinos.



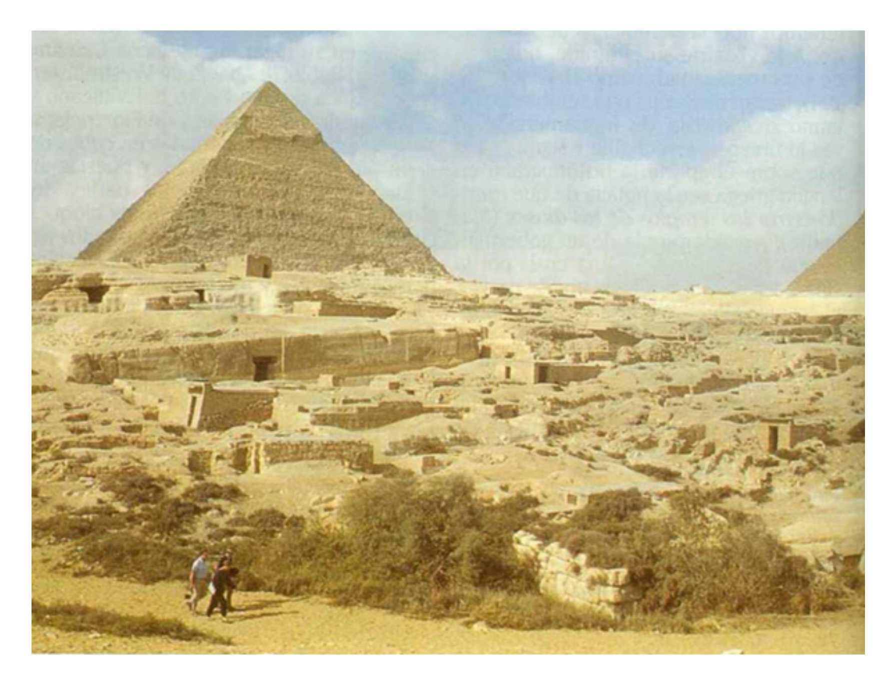
Sección de la pirámide de Keops: 1. Entrada; 2. Cámara inacabada; 3. Corredor ascendente; 4. La gran galería; 5. Cámara de la reina; 6. Cámara funeraria de Keops; 7. Conductos de ventilación; 8. Pasadizo de escape; 9. Losas horizontales o cámara de descarga.

Aunque de lejos la Gran Pirámide parece intacta, ha sufrido bastante a mano de los hombres, hasta el punto de que el califa Al-Mamun abrió un boquete en su lado norte en busca de tesoros ya entonces inexistentes (la depredación original debió de producirse durante los desórdenes que iniciaron el Primer Periodo Intermedio, hacía el 2153 a. C. En ella encontraron los árabes una cómoda cantera para puentes, canales y edificios de todo orden. Actualmente le faltan el ápice y unas doce hiladas de piedra en la cima, casi todo el revestimiento de caliza de fura, etc.

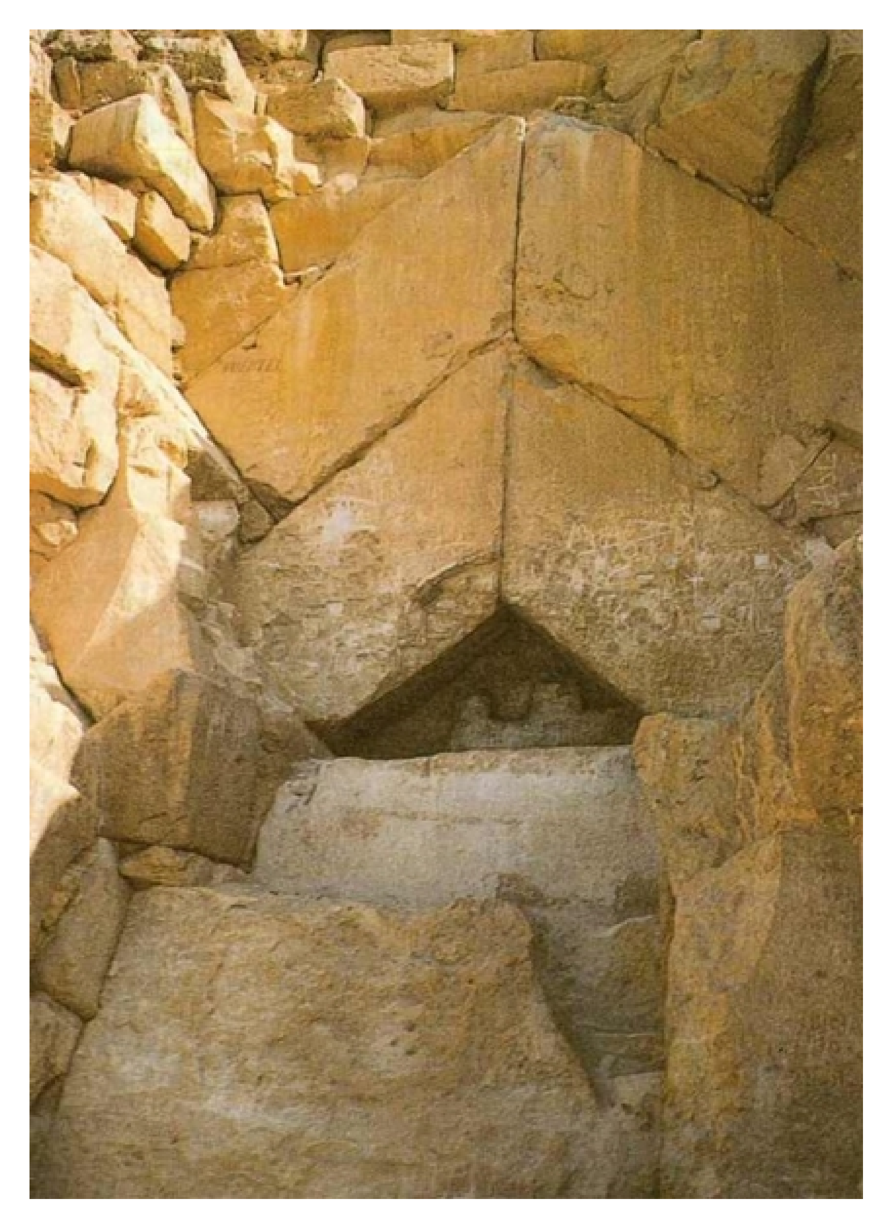
A diferencia de lo que ocurre con sus precursoras, la pirámide de Keops fue construida desde un principio tal y como es, sin vacilaciones en su forma exterior, con una base perfectamente cuadrada y una orientación hacia los puntos cardinales en la que sólo se detecta un error de 3’ 36”, o lo que es lo mismo, con una increíble precisión astronómica. En esta pirámide la fase

experimental ha quedado superada del todo, gracias al saber acumulado por los hombres de Snefru. Desde un principio se va sobre seguro, sin hacer pruebas ni sufrir contratiempos.

Dada esa certera precisión en lo más difícil, sorprende el cambio de programa que por tres veces experimentó la organización del interior. Teniendo en cuenta la larga duración de una obra como ésta, y que durante ella podía ocurrir la muerte del faraón, parece lógico que los constructores preparasen desde el primer momento una cámara funeraria con su acceso correspondiente, y que si la vida del faraón se prolongaba, dieran paso a oíros planes; pero lo curioso es que en el caso de la Gran Pirámide estos cambios no estaban previstos, por lo menos en la segunda de las soluciones que vamos a exponer.



Necrópolis de Giza: en primer término, el campo de tumbas situado al pie de la pirámide de Kefrén; al fondo, las pirámides de Kefrén y Keops.



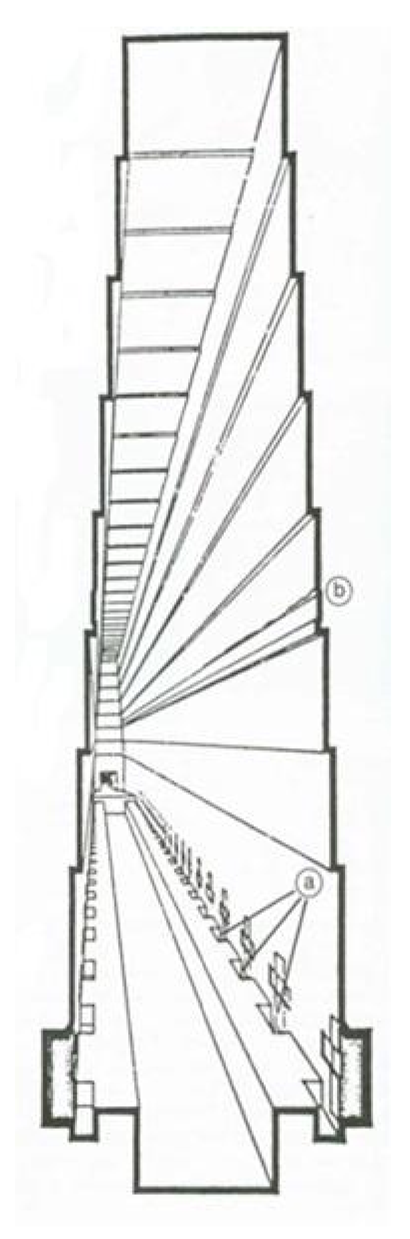
El acceso original a la pirámide de Keops, actualmente cegado.

La entrada (1) se encuentra en el lado norte de la pirámide, a
18 m
de altura, un poco desplazada del centro
(8 m),

en dirección al este. De ella parte un corredor en rampa que, después de atravesar la masa de la pirámide, penetra en el subsuelo de roca alcanzando en total una longitud de
97,75 m.
A partir de aquí recorre en sentido horizontal otros
8 m
hasta una cámara inacabada (2) en cuyo fondo se inicia un corredor sin salida. Este dispositivo parece responder a un plan que preveía un reinado corto del faraón: lo que se pretendía hacer eran dos cámaras, una detrás de otra, como en la Pirámide Roja de Dahsur.

El segundo plan entra en vigor cuando la superestructura de la pirámide había alcanzado la altura de la entrada. Entonces se decide, en contra de lo previsto, situar la cámara del sarcófago en la masa de la pirámide y no en el subsuelo. Para hacer el corredor ascendente (n.º 3) hubo que practicar un boquete en el techo del corredor n.º 1, a ras del subsuelo, y abrir un túnel en la cantería de la pirámide. El trabajo no se pudo hacer a cielo abierto, como hubiera sido lo cómodo y lo económico si el corredor n.º 3 hubiera estado previsto. Por la disposición de las hiladas, Borchardt pudo señalar exactamente hasta qué altura llegaba la pirámide cuando se llevó a efecto el cambio de plan. El corredor sube en rampa hasta la altura de la entrada del n.º 1, y luego sigue en dirección horizontal hasta el centro mismo de la pirámide, donde se construye la mal llamada *Cámara de la Reina* (n.º 5), obra que se pudo hacer al aire libre porque a esta altura estaba entonces la pirámide.

Cuando aún los trabajos en esta cámara estaban en curso, el proyecto se abandona en favor de otro al que hay que agradecer dos de las maravillas de la arquitectura egipcia: situar la cámara funeraria a mayor altura (n.º 6) y construir como acceso a la misma la *Gran Galería* (n.º 4),



Corte transversal de la gran galería. Obsérvense las muescas para los postes (a) y la ranura para la plataforma de madera (b) (por J. Capart y M. Werbrovck).

Para subir por el corredor ascendente (n.º 3) un hombre debe agacharse, pero esta penosa ascensión lo predispone al asombro que

le producirá, al término de la misma, encontrarse ante una galería (n.º 4) de
8,50 m
de alto y 46,50 de longitud. Es la *Grande Galerie* que se dio a conocer al mundo en una de las más importantes ilustraciones de la Expedición a Egipto. Sus paredes de caliza pulimentada suben hasta el techo en siete hiladas, cada una de las cuales sobresale un poco sobre el plano de la inferior para brrnar una falsa bóveda, cerrada por losas planas y horizontales.

El piso consta de una calzada central, del mismo ancho que las losas del techo, y de dos bancos laterales, continuos, provistos de muescas situadas a intervalos regulares (a) para los postes que sostuvieron una plataforma horizontal cuyos bordes encajaban en la ranura (b) continua que surca la tercera hilada de los muros. En esta plataforma de madera se depositaron los bloques que después del funeral de Keops taponaron el corredor ascendente (n.º 3), por cuya entrada no caben. Todas estas disposiciones fueron tomadas mientras se construía la pirámide, pues entre los bloques y el corredor que habían de taponar apenas hay unos milímetros de diferencia. Para que los obreros encargados de la operación de cierre no quedaran atrapados en el interior de la galería, se había hecho en su arranque el pasadizo n.º 8, que les permitía bajar al corredor descendente y salir por éste al exterior. Este pasadizo fue cerrado por abajo con tanto disimulo, que su entrada no se distinguía en nada del resto del corredor.



Esquema de la cámara de descarga situada sobre la habitación del sarcófago.

Así pues, la Gran Galería estaba predestinada a no volver a ser vista una vez que la pirámide se sellase. A pesar de ello, la construcción está realizada con tanto esmero y exactitud, que no se puede meter la punta de una aguja entre dos de sus sillares. El maestro constructor actuó aquí con una precisión de relojero, sin importarle que nunca ojos humanos contemplaran aquella maravilla.

Lo mismo ocurre en la Cámara del Sarcófago o Cámara del Rey, separada de la Gran Galería por un vestíbulo preparado para recibir tres rastrillos como cierre. En medio de grandes lastras de granito, perfectamente alisadas y ajustadas, está el enorme sarcófago. La

colocación de éste hubo de hacerse durante la construcción, ya que no cabe por ninguna de las entradas. Las paredes, el sarcófago, todo es liso y pulido, sin una inscripción, sin un adorno. El ideal de las grandes pirámides es el ideal escueto y, limpio de los sólidos geométricos. No puede haber mayor contraste con la alegre y animada arquitectura interior patrocinada por Zoser.

La cámara mide 10 m de longitud por 5 de ancho, y está cubierta por nueve capas superpuestas, de losas de más de 5 m de largo cada una (9). Las capas están separadas por espacios huecos, y cubiertas al final por un techo a dos vertientes. No sabemos en virtud de qué cálculos se adoptó esta solución. Los arquitectos sabían que sobre la cámara habían de acumularse aún piedras en una altura de 100 m. El caso es que aún hoy, si bien todas las losas horizontales están rotas (probablemente a consecuencia de terremotos), ninguna de ellas se ha desplomado.

De la cámara parten, hacia el norte y hacia el sur, dos angostas aberturas (n.º 7), que la ponen en comunicación con el exterior a unos 76 m de altura. Nadie sabe para qué se hicieron, aunque se suponen conductos de ventilación.

Las descomunales dimensiones de la pirámide, su perfecta orientación (también la cámara del sarcófago está orientada exactamente hacia los puntos cardinales); detalles curiosos como el de que el corredor ascendente enfile con precisión la Estrella Polar, todo ello ha dado pábulo a un sinfín de especulaciones gratuitas en torno a la idea de que en la pirámide se encierra una sabiduría inmensa y arcana, que los egipcios reservaron para un futuro lejano en que otros hombres estarán preparados para comprenderla y encontrar en ella la verdadera salvación.

Como botón de muestra tomamos de Vandier unas notas debidas a uno de estos intérpretes: *El corredor descendente representa el período de preparación e iniciación al misterio del universo, y luego la degradación del hombre, que incapaz de encontrar el corredor ascendente, hacia la Verdad, se sumerge en las tinieblas*

del subsuelo. Allí está la cámara que simboliza la locura, donde todo anda cabeza abajo, donde los hombres andan al revés como las moscas por un techo. El comedor ascendente es la Sala de la Verdad en la Sombra, como la Gran Galería es la Sala de la Verdad en la Luz. La Cámara del Rey es la del Misterio y de la Tumba Abierta (el sarcófago está vacío y sin tapa desde tiempo inmemorial), la Cámara del Gran Oriente de las profecías egipcias, la Sala del Juicio y de (a Purificación de las naciones…

Junto al flanco oriental de la pirámide se han descubierto los restos de su templo funerario. Tiene la forma de un patio rectangular, pavimentado de losas de basalto y rodeado de un pórtico de techo plano, sostenido por pilares. Los muros de éste llevaban una fina decoración de relieves planos, diseñados con la precisión y el buen gusto que caracterizan a la época. Al fondo del patio, y en su centro, tras la primera hilera de pilares del pórtico, había otras dos hileras más cortas (una de ocho, otra de cuatro pilares) que precedían a un nicho cruciforme, de destino incierto, posiblemente para estatuas. Las ofrendas al faraón se harían detrás de este nicho, en el espacio que media entre su fondo y la pirámide, frente a estelas de cima redondeada como las de Meidum y Dahsur. A los lados del templo, y junto a la calzada, se conservan los fosos de tres barcos; otros dos (uno de ellos con el barco desmontado pero íntegro) se han localizado al sur de la pirámide.

El descubrimiento de relieves muy fragmentados en el templo funerario, en contraste con la falta total de ellos en la pirámide, ha hecho concebir grandes esperanzas en la excavación del templo del valle, que acaso esté mucho mejor conservado; pero los trabajos no han podido llevarse a cabo por hallarse sobre el templo la aldea moderna de Kafraes-Semman, actualmente englobada en el populoso barrio cairota de Giza.

La Gran Pirámide no debe ser considerada por sí sola, sino en el contexto de la extensa necrópolis de la que era centro y cúspide. Los tres cementerios que la flanquean, por el este, el sur y el oeste, responden a sus mismas directrices. El Cementerio del Oeste se compone de setenta y cuatro mastabas de piedra para los cortesanos y grandes funcionarios (entre éstos el príncipe Hemiun, superintendente de las construcciones de Keops). Las mastabas están rigurosamente ordenadas en calles tiradas a cordel, y

desprovistas de todo ornamento, externo o interno. No era ésta la primera pirámide rodeada de las tumbas de los cortesanos; pero fue, sí, la primera en imponerles un orden tan riguroso como una formación militar. En el plano sur de la pirámide las mastabas formaban una sola fila. El Cementerio del Este comprende las pirámides de las tres reinas y ocho grandes mastabas dobles, para los hijos del rey y sus cónyuges, ordenadas con el mismo rigor que las del Cementerio del Oeste. A todo esto se sumaron más tarde nuevas mastabas, que rompieron la tónica de regularidad característica de la necrópolis.

El tipo clásico de mastaba de la IV Dinastía es una sencilla construcción de sillería, de paredes oblicuas y techo plano, sin capilla de culto ni *serdab* para la estatua. Las ofrendas se hacían en el lado oriental de la mastaba, donde se encontraba un relieve pequeño con la efigie del difunto, sentado a la mesa, con el nombre y títulos del mismo. La mastaba se halla superpuesta a una cámara subterránea destinada al sarcófago (carente de decoración también), y de un pozo vertical que se cegaba después del sepelio. Entre el pozo y la cámara quedaba un angosto espacio, donde a falta de la estatua se colocaba una cabeza-retrato del difunto, suficiente para que el alma encontrase el paradero del cuerpo. Con ello se pudo prescindir del *serdab*, aunque la prohibición de construirlo hubo de ser levantada al cabo de poco tiempo. La gigantesca mastaba del visir Hemiun (hijo del Nefermaat, enterrado en Meidum) fue la primera en no atenerse a las normas generales; de una de sus cámaras procede la magnífica estatua sedente de este príncipe conservada en Hildesheim (RFA).

Aunque la mayoría de las mastabas ha perdido todo su revestimiento, hay que suponerlas recubiertas de caliza de Tura; por tanto, su color sería el mismo que el de la pirámide. El concepto egipcio de que la vida del faraón prosigue en el más allá, en compañía de sus familiares y seguidores, nunca había encontrado, ni volvería a encontrar, una expresión material tan clara y adecuada. Asimismo, la diferencia entre el rey-dios y sus súbditos humanos, se hacía patente en la distancia entre la aguda y gigantesca pirámide de aquél y las romas y bajas mastabas de éstos. He aquí en lo que había venido a desembocar aquel

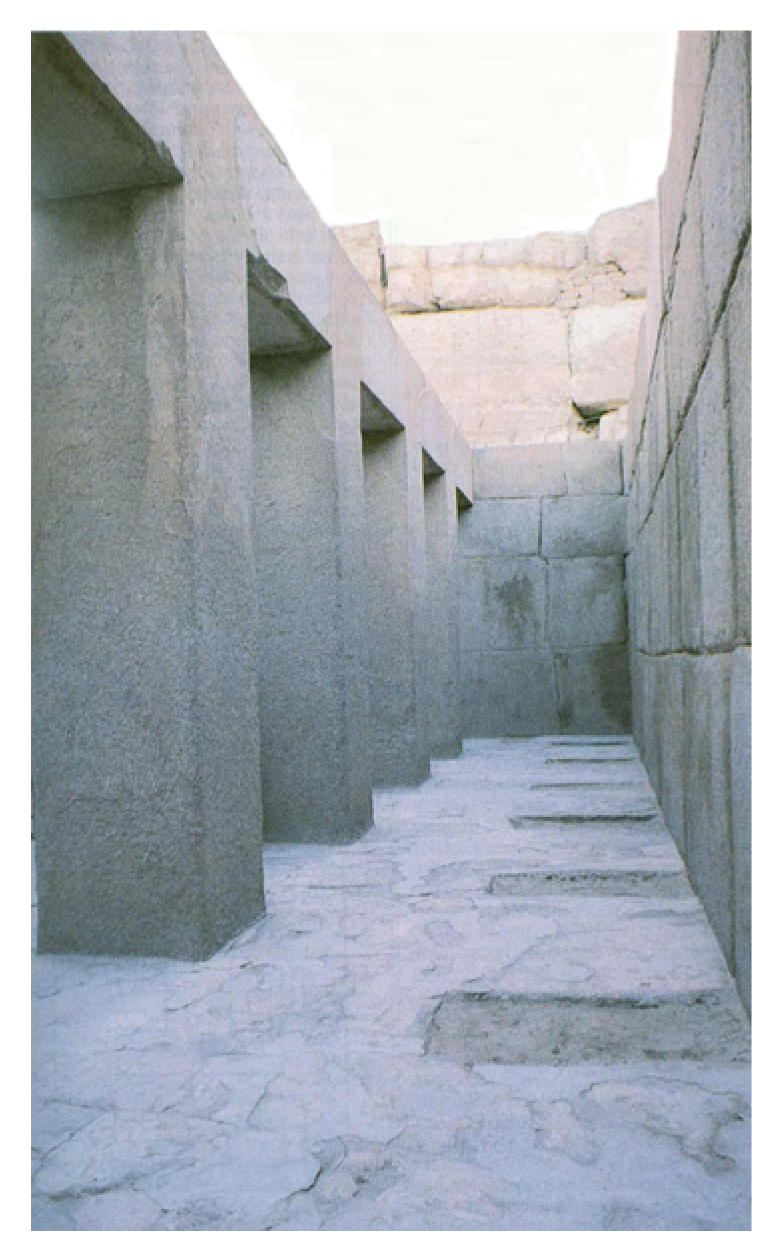
túmulo que en el Egipto prehistórico se reservaba al rey de los cazadores.

Pero para comprender del todo el sentido de la pirámide como institución, es preciso reparar en algo que si bien no ha dejado huellas manifiestas de su presencia, existió sin ningún género de duda en sus proximidades: la ciudad-pirámide. Lo que nace como campamento de los obreros encargados de la construcción, se convierte en sede de los sacerdotes, empleados, obreros y esclavos encargados de suministrar, por toda la eternidad, alimentos al espíritu del muerto; de practicar los ritos necesarios para su bienestar; de vigilar la tumba y de mantenerla en perfecto estado de conservación. Para atender a estas necesidades fue instituida la llamada *fundación funeraria*.

Cada pirámide —y más tarde cada gran tumba particular— es dueña de las propiedades indivisibles e inalienables que su fundador le ha otorgado en todo el país, para que con los productos y rentas de éstas el difunto sea objeto siempre, de padres a hijos, de las debidas atenciones. Los sacerdotes y empleados de la pirámide viven a costa de aquellos ingresos, están exentos de la prestación de los servicios comunes de todos los ciudadanos, y por propio interés han de velar por el buen estado de la pirámide y por la prosperidad de la fundación. Es posible que ésta haya sido la única forma de propiedad privada durante el Imperio Antiguo.

La Pirámide de Kefrén

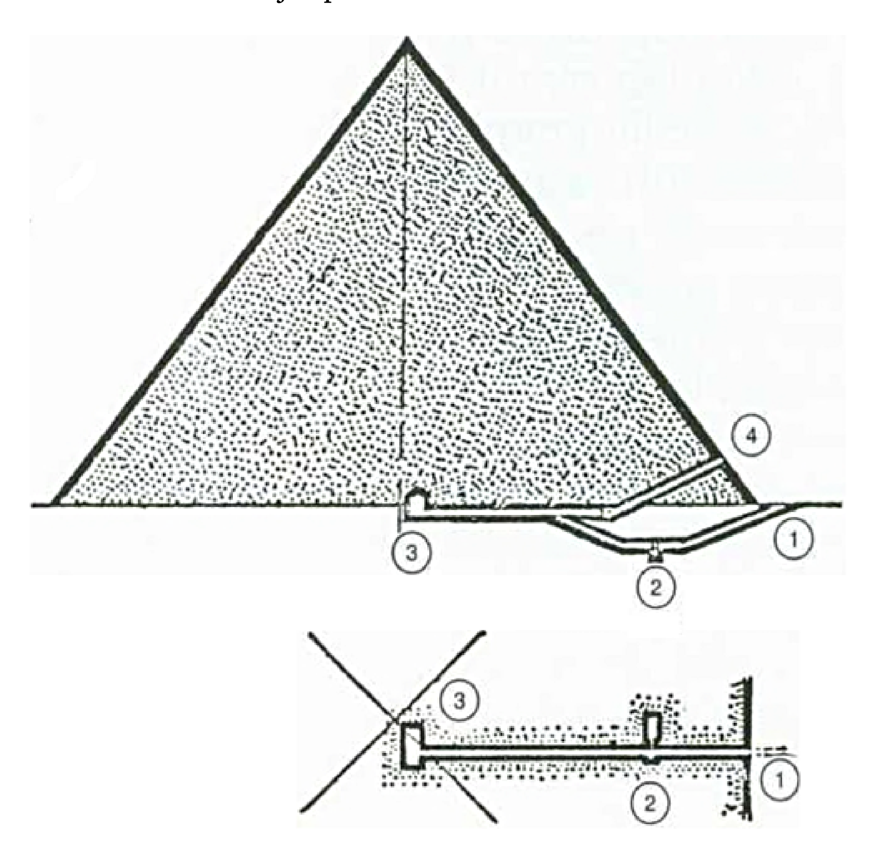
Con sus 143,5 metros de alto y sus 215,25 de base, la pirámide de Kefrén (2521-2495 a. C.) es sólo tres metros más baja que la de su padre, pero ocupa una superficie bastante menor. La diferencia real entre las dos queda atemperada por el mayor ángulo de inclinación de sus muros y por la superior altura de su emplazamiento, de tal manera que hoy parece la mayor de las pirámides, cuando sólo es la que mejor se conserva.



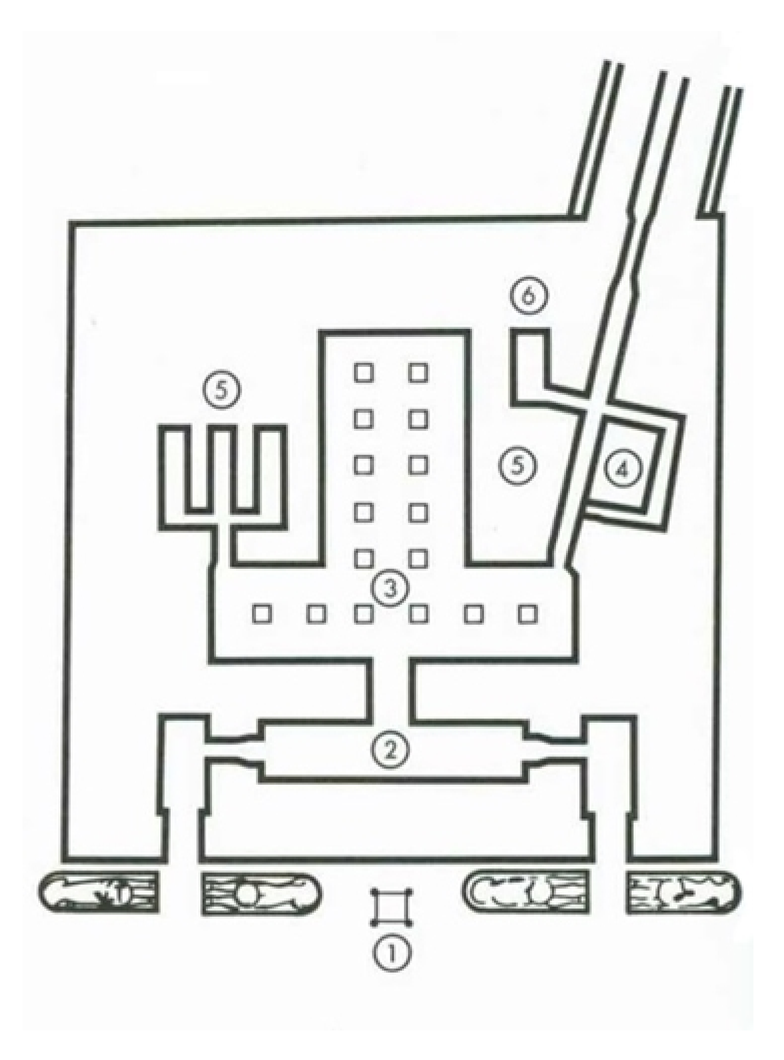
Templo del Valle de Kefrén. Detalle de uno de los brazos de la sala hipóstila.

Por dentro difiere mucho de la Gran Pirámide. La cámara del sarcófago (n.º 3) está tallada en la roca y sólo el techo, de losas colocadas oblicuamente a dos aguas y el revestimiento de sus

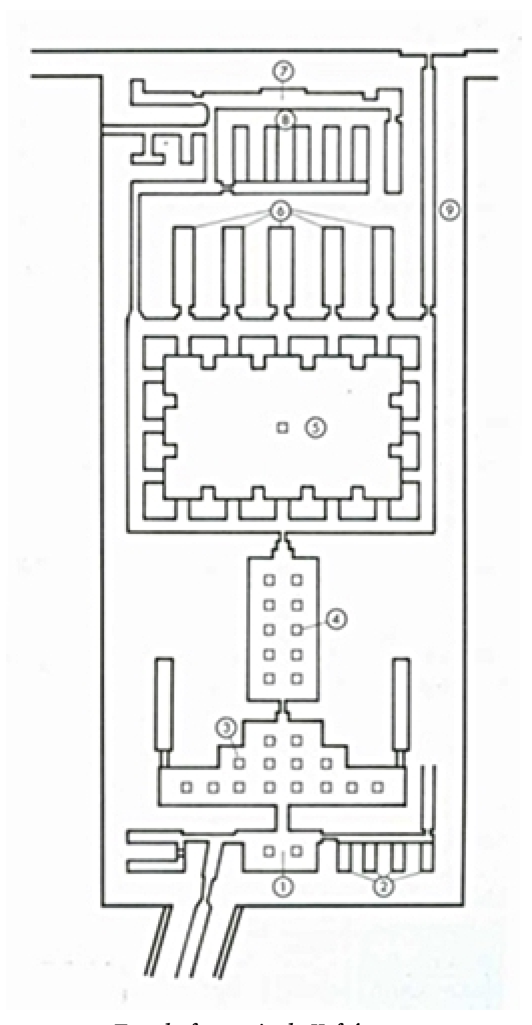
muros, son obra de cantería. Su entrada definitiva fue la n.º 4, pero antes tuvo otra (n.º 1) que conducía a una cámara de sarcófago más profunda (n.º 2). Esta zona fue cegada y aún hoy es inaccesible. El cambio de programa obedece seguramente a que el emplazamiento de la superestructura fue trasladado más al sur al ser descubierto en la roca un asiento mejor para la calzada.



Corte vertical y esquema de planta de la pirámide de Kefrén: 1. Entrada original; 2. Primitiva cámara del sarcófago; 3. Cámara del sarcófago; 4. Entrada definitiva.



Templo del Valle de Kefrén: I. Naos y esfinges; 2. Antecámara; 3. Sala hipóstila; 4. Escalera de acceso al techo del edificio; 5. Celdas donde se depositaban los vasos canópicos; 6. Cámara de alabastro.



Templo funerario de Kefrén:
1. Vestíbulo;
2. Celdas destinadas a las vísceras;
3 y 4. Salones de entrada;
5. Patio descubierto;
6. Capillas para las cinco estatuas;
7. Sancta sanctorum*;*
8. Almacenes;
9. Corredor.

El templo del valle tiene planta cuadrada, de 45 metros de lado, y gruesos muros con el exterior en talud. Estos alcanzaban originariamente una altura entre 12 y 13 metros. Sus dos entradas

se encuentran en el muro de fachada, el oriental, que estaba precedido de un quiosco o naos cuadrado, donde había una estatua del rey, y de dos pares de esfinges, uno ante cada puerta (1). De todo ello quedan señales en el suelo de roca. La entrada se efectúa por profundos vestíbulos que parecen callejones sin salida, pero que cerca del fondo ofrecen sendos pasadizos de acceso a la antecámara (n.º 2). En estos accesos tortuosos y poco acogedores persiste el afán prehistórico de ocultar lo sagrado a ojos profanos e impuros. Por la misma razón, a calzada estaba techada, de modo que nadie podía ver desde fuera el cortejo fúnebre del faraón, cuyos componentes habían sido objeto de purificación ritual.

De la antecámara (n.º 2) se pasa a una sala hipóstila en forma de T invertida (n.º 3), con una hilera de pilares monolíticos en la rama transversal y dos en la longitudinal. Esta sala es una obra maestra tanto por la armonía de sus proporciones como por la perfecta ordenación de los grandes bloques monolíticos, de granito rojo de Assuán, con que está construida y revestida. Es de suponer que esta misma perfección resplandeciese en el templo funerario, pero éste se ha conservado mucho peor. El templo del valle de Kefrén acaso sea el ejemplo de arquitectura arquitrabada más claro y más sencillo del mundo. Un niño podría reproducirlo con un juego de tacos. El piso, de placas de alabastro, reflejaba la luz proyectándola indirectamente sobre las 23 estatuas del rey que rodeaban los muros. Esa luz entraba por ranuras abiertas en lo alto de los muros y en las losas de granito del techo. Los tonos originales de aquel ambiente eran, pues, el rojo y el blanquecino, fundidos en una suave penumbra. Hoy el templo se halla descubierto y, por tanto, la luz es fuerte y en el juego de colores irrumpe con intensidad el azul del cielo. Sólo en los crepúsculos se restablece el misterio con que aquel ámbito había sido concebido.

Una de las estatuas de Kefrén fue enterrada en la antecámara cuando alguna amenaza que nosotros ignoramos se cernió sobre el templo. Allí permaneció oculta hasta que Mariette la descubrió hace más de un siglo. Hoy es uno de los tesoros del Museo de El Cairo.

En esta sala se verificaban las ceremonias de la purificación del cadáver y de la *apertura de la boca*, o animación de las estatuas. La momificación ritual se realizaba fuera, en el techo del edificio, al que se subía por la escalera n.º 4 (la momificación efectiva, que

podía durar meses, se realizaba en un taller especializado). Las vísceras, guardadas en vasos canópicos, se depositaban en cuatro de las seis celdas alargadas, repartidas en grupos de tres y en dos pisos (n.º 5), a las que se llega por un corredor situado en el extremo sur de la nave transversal. Cuando todas estas ceremonias se habían realizado, el cortejo fúnebre tomaba el camino de la calzada en dirección al templo funerario; al hacerlo, pasaba ante la cámara de alabastro (n.º 6), cuyo destino se desconoce (¿depósito de alimentos, casa de un guarda?).

La calzada mide 496 metros de longitud y 4,50 de ancho. Su única luz se filtraba por las ranuras del techo. Es posible que sus muros tuviesen relieves, a diferencia del templo del valle, donde no hay más que paramentos lisos.

El templo funerario es un rectángulo de más de cien metros de largo dividido entre las cinco partes que desde ahora serán preceptivas en los templos funerarios del Imperio Antiguo: a) salón de entrada, b) patio descubierto, c) cinco nichos para estatuas, d) almacenes, e) santuario. Los tres primeros elementos constituyen el sector público; los dos últimos, el privado, sólo accesible a los sacerdotes.

La calzada no lleva directamente al salón de entrada (núms. 3 y 4), sino a un corredor que desemboca en un vestíbulo con dos pilares centrales (n.º 1). En el lado meridional de ésta se hallaban las dos cámaras alargadas para las coronas de Sais y de Buto, mientras que por el lado contrario se accedía a las cuatro celdas de alabastro destinadas a las vísceras (n.º 2). Este grupo de estancias estaba, pues, destinado a los ritos funerarios que se realizaban en nombre de Sais y Buto, las dos ciudades del Delta.

El salón de entrada consta también de dos partes, unidas por un angosto pasadizo: una transversal (n.º 3) y otra longitudinal (n.º 4). Sus techos estaban sostenidos por pilares monolíticos como los del templo del valle. A cada lado de la nave transversal se abren sendas galerías que penetran profundamente en el macizo de piedra del edificio. Ricke cree que cada una de ellas estaba destinada a las maquetas de las barcas del sol, las de sus navegaciones diurna y nocturna, aquélla en el lado sur y ésta en el norte.

El patio descubierto (n.º 5) está pavimentado de alabastro y rodeado de una galería de anchos macizos de granito rojo. Tras los

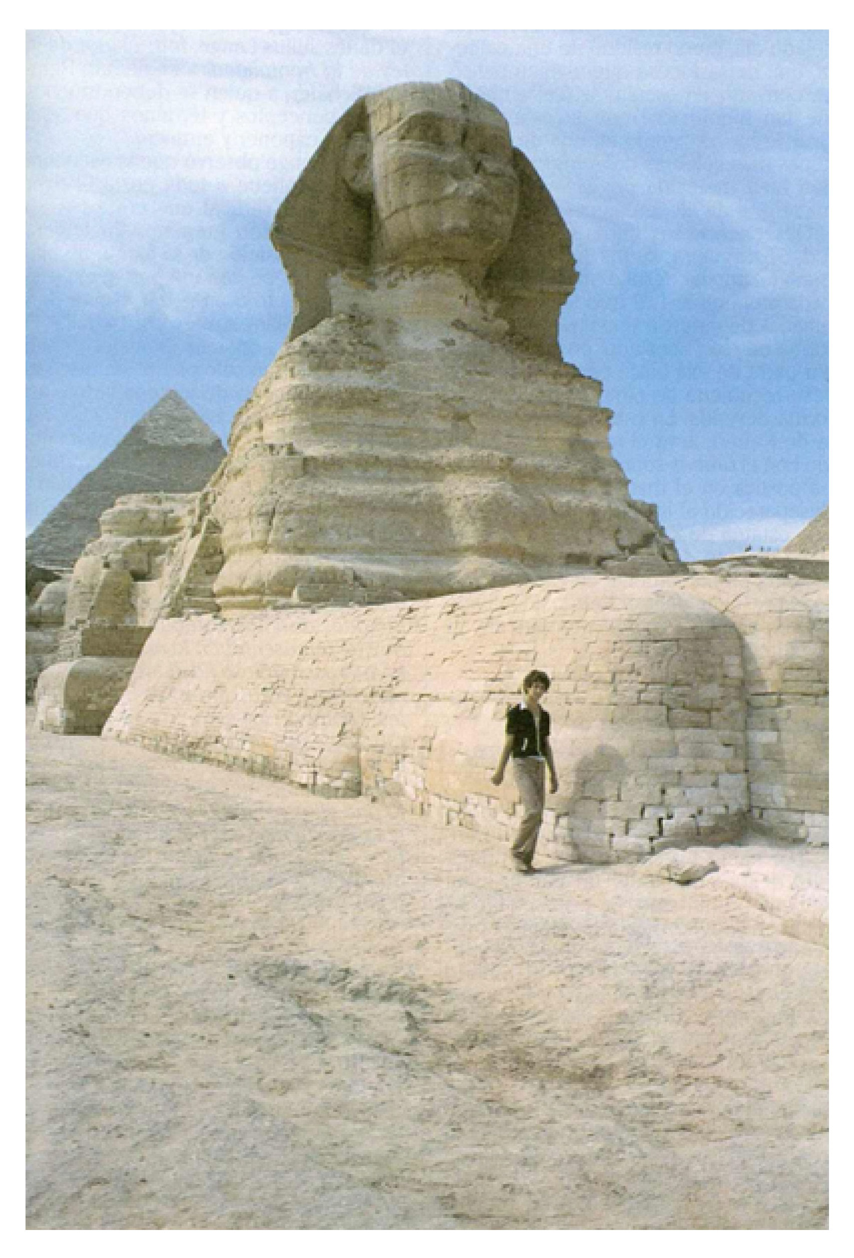
vanos del fondo se abren las cinco capillas para las cinco estatuas (n.º 6), correspondientes probablemente a los cinco nombres protocolarios del faraón de los que ya hemos hablado.

A partir de aquí, sólo los sacerdotes podían internarse en el resto del templo. Un largo corredor llevaba a esta parte, compuesta por el *sancta sanctórum* y los almacenes. El primero (n.º 7) consistía en una puerta falsa con un altar de poca altura al pie de su umbral. Aquí se depositaban diariamente los alimentos prescritos. Frente a ellos se encontraban los cinco almacenes para los vasos de piedra y la despensa de provisiones (8).

Del otro lado del patio sale el corredor (n.º 9) que lleva al recinto de circunvalación de la pirámide. Ha de entenderse que el acceso a ésta no estaba vedado a los profanos. El alto muro de circunvalación del recinto de la pirámide obligaba a cuantos quisieran ponerse en contacto con ella a entrar por el templo del valle, recorrer la calzada y atravesar el templo funerario. Otro acceso no había. En este recorrido el visitante iba contemplando una sucesión de aposentos y de objetos (entre éstos, obras de arte tan excelentes como la estatua de Kefrén) que Jo predisponían para compenetrarse con a gran montaña de piedra que lo esperaba al término de su ascensión, donde se fundían perfectamente lo natural y lo sobrenatural.

La esfinge de Giza

Junto al templo del valle de la pirámide de Kefrén está agazapada su gran esfinge. Con la expresión *agazapada* queremos dar a entender que está como oculta, en medio de rocas que la rodean por tres lados y de donde únicamente la cabeza sobresale. Podría decirse también que es como un altorrelieve de dimensiones colosales.



Esfinge de Giza, al fondo, la pirámide de Kefrén.

La esfinge no es una parte preceptuada de las pirámides y, de hecho, aunque parezca guardar el templo del valle y otro más pequeño que tiene a sus pies, está concebida en realidad como

centinela de toda la necrópolis de Giza. No sabemos a quién se le ocurrió la idea de hacerla. Los canteros de Keops habían dejado allí, como residuo de una cantera, una masa rocosa que alguien pensó en convertir en escultura. Y el empeño fue tan afortunado, que la esfinge de Giza se ha convertido en una de las estatuas más célebres del mundo, celebridad bien merecida por la magia fascinante que de ella emana.

Observemos sus dimensiones: longitud, 57 m; altura, 20 m. Pero quizá una medida parcial resulte más expresiva: cada oreja mide 1,37 m de alto. La roca original debería de tener ya una cierta forma de león acostado, pues en la mayor parte de ella bastó con una capa de yeso recubierta de pintura para darle la forma deseada. La cabeza, inspirada en la de Kefrén, lleva el *nemes*, el velo regio con el *uraeus* sobre la frente y la barba postiza en el mentón, barba que ha desaparecido al igual que la nariz y que una estatua de Kefrén de pie, que mostraba delante del pecho. La esfinge, inventada probablemente en ese momento, representa, pues, a Kefrén, identificado con el sol, en guardia permanente de toda la necrópolis.

Caracteres generales de la escultura, la pintura y el relieve

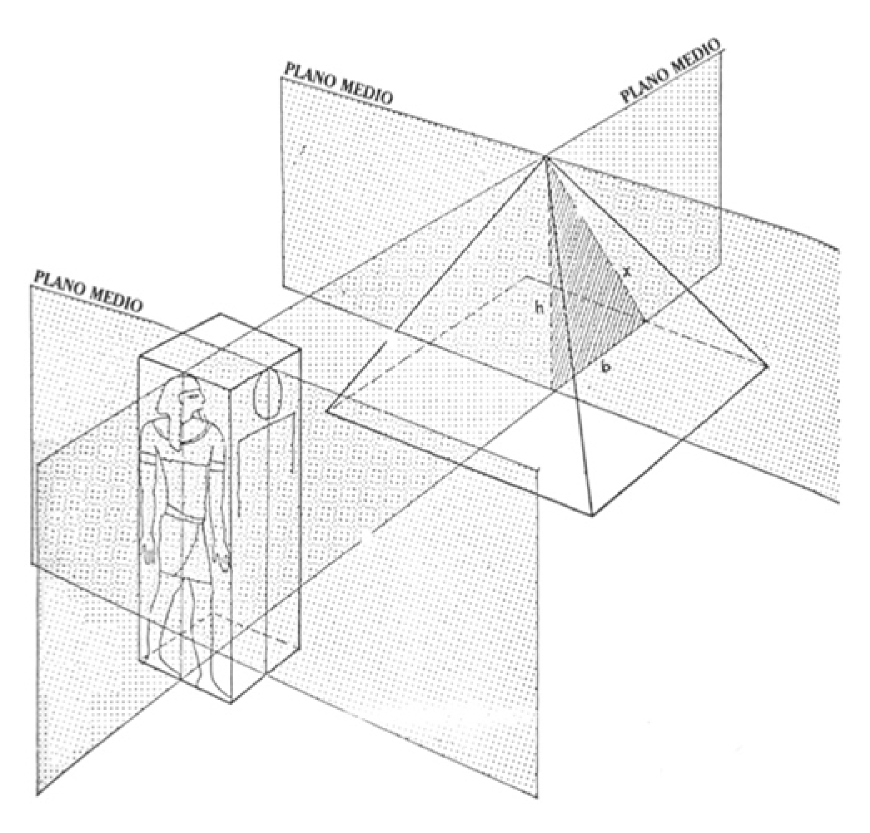
Los egipcios se distinguen entre todos los pueblos antiguos del Cercano Oriente por haber buscado desde un principio, deliberadamente, un canon ideal del cuerpo humano. En este sentido se parecen mucho más a los griegos posteriores que a sus contemporáneos y vecinos del Asia Anterior. En el mundo asiático, movedizo, sujeto a frecuentes convulsiones, se desarrolló un arte lleno de dramatismo, patético muchas veces, penetrante y variado las más de ellas. En Egipto, en cambio, el arte fue el reflejo intelectual de un mundo seguro de sí mismo. Una vez encontrado su

canon, el egipcio lo mantuvo durante siglos, sin cambios sustanciales, casi sin evolución. El hallazgo fue tan precoz, que sólo en las épocas protodinástica y tinita se atisban las vacilaciones y los ensayos conducentes a él.

Entre los tratadistas modernos que más a fondo han estudiado las leyes por las que se rige el arte egipcio, destacan el danés Julius Lange, formulador de la *ley de la frontalidad*, y el alemán Heinrich Schäfer, a quien se deben muchos de los conceptos y términos que aquí vamos a exponer y emplear.

Julius Lange observó que la escultura egipcia mantiene a toda costa el rigor de un plano vertical que corta por su centro el cuerpo humano. Cualquiera que sea la posición de la figura, un plano vertical debe cortarla por su eje medio, de delante a atrás. La espina dorsal, la coronilla, la nariz, la barbilla, el esternón y los órganos genitales deben estar fijos en un solo plano, sin desviarse hacia ninguno de los dos lados. Así fue formulada por Lange su célebre *ley de la frontalidad*, aplicable a la escultura egipcia y a la de todos los demás pueblos anteriores a los griegos del siglo V a. C. Incluso la escultura griega de la época arcaica observa dicha ley.

Los fundamentos de Lange fueron reelaborados por Schäfer. Según éste, *aunque los artistas egipcios empleaban métodos distintos, estaban convencidos de que representaban la naturaleza con la más escrupulosa fidelidad. Si bien sus ojos físicos, como todos los ojos normales, captaban los escorzos, se desentendían de estas impresiones aparentes e, inconscientemente, consignaban tan sólo lo que sus ojos mentales les decían, lo que ellos sabían acerca de la naturaleza del cuerpo, o si no queremos acentuar demasiado el factor intelectual, lo que vivía en su imaginación como realidad. Yo defino, por tanto, este método de dibujo como de visión rectilínea (geradeansichtig)*.

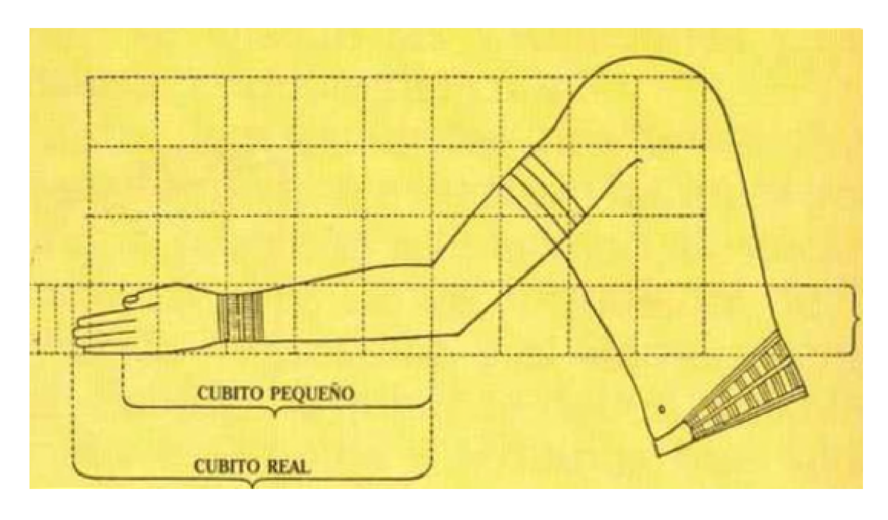


El plano medio como principio organizador, según Schäfer.

Conforme a esta visión, el artista despieza el objeto, y desde un mismo punto de observación, y por tanto a una misma escala, ensambla y diseña sus piezas por el lado más representativo, como es evidente en su pintura y en su relieve. Este acento en lo representativo (*vorstellig*) nos permite reunir los dos conceptos como definitorios: un arte representativo y de visión rectilínea *(geradeansichtigvorstellig). Por consecuencia* —dice Schäfer— *una estatua anterior a otra griega del siglo* V *a. C., es decir, fundada en el principio de la visión rectilínea, está compuesta partiendo de cuatro puntos de vista que se cruzan en ángulo recto: una vista frontal, otra dorsal y dos laterales. Todas sus partes —cabeza, tronco, extremidades— se encuadran en un marco de planos verticales. Los seres humanos y los animales tienen dos dimensiones básicas en la percepción: una el contorno máximo de*

la cabeza y del tronco en visión frontal; otra el contorno máximo de los mismos en visión lateral. Estas dos dimensiones máximas, puesta la una en ángulo recto con relación a la otra, fascinan hasta tal punto la imaginación del artista prehelénico, que la composición de sus estatuas, aun las representadas en movimiento, viene determinada por dos planos que se cruzan en ángulo recto. Su concepción de la visión frontal de la superficie exterior de las partes del cuerpo y de sus miembros es transportada y colocada en estos planos, o en invisibles planos paralelos, en un proceso análogo a como maneja los planos de un relieve.

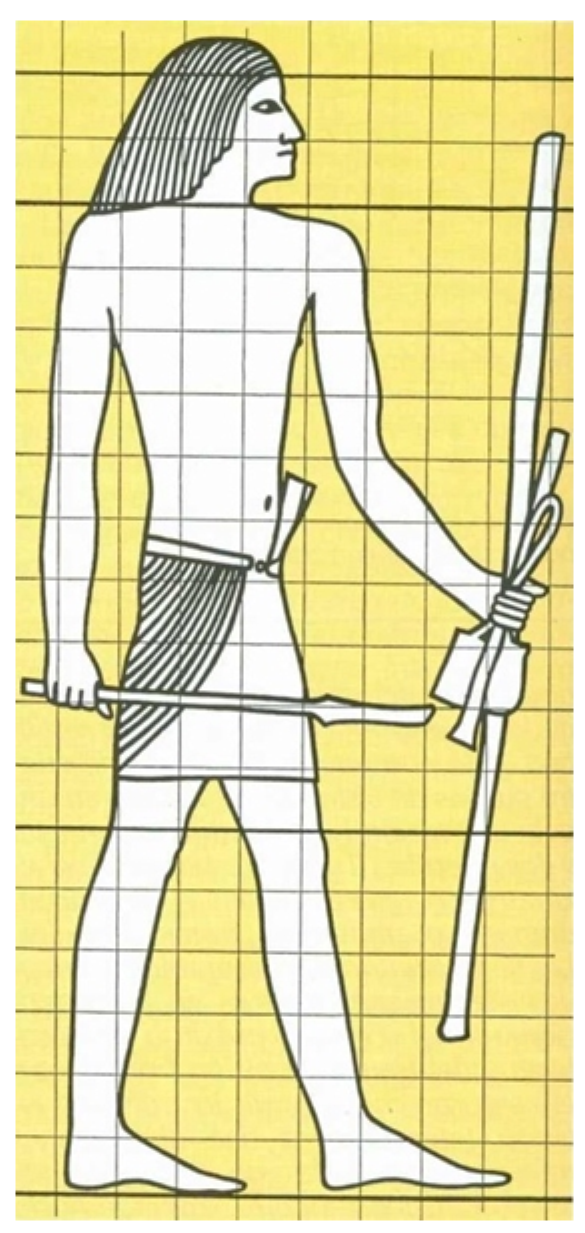
Es decir, el eje vertical imaginario de una figura humana en pie es la línea de intersección de dos planos cruzados en ángulo recto. La línea de intersección de esos planos en el bloque prismático de que la estatua fue hecha, pasa a ser el eje vertical de la figura, teóricamente encerrada en el mismo, como un cuerpo congelado en un bloque de hielo. La figura humana y la pirámide están gobernadas, por tanto, por una misma ley compositiva.



Esquema de medición según los cánones humanos empleados por los egipcios: el cúbito pequeño y el cúbito real.

En apoyo de sus explicaciones, Schäfer ha podido aducir estatuas egipcias a medio hacer, en las que se ve cómo el escultor empezó por dibujar la figura en los cuatro lados mayores del bloque: de frente, por la espalda y por los costados.

El más famoso de los relieves de Hesiré ilustra muy bien el tipo clásico de representación del hombre de pie que había de ser normal en la pintura y el relieve egipcios. La línea horizontal de los hombros se cruza con el eje vertical del cuerpo en ángulo aproximadamente recto. La línea de los hombros y el ojo están vistos de frente; todo lo demás, de perfil, sin ningún asomo de tres cuartos. La posición del pezón o del ombligo sobre o junto a la línea de contorno, responde a esa visión de perfil estricto. Los dos pies muestran en primer plano el dedo gordo.



Sistema clásico de representación en el relieve de Hesiré.

El lado por el que originariamente fue creada la figura del hombre, quizá en conexión con la dirección de la escritura jeroglífica, fue el de su perfil derecho. Prueba de ello la tenemos en

que cuando las figuras están mirando a la izquierda, suelen tener las manos y las varas que en éstas llevan en el lado contrario. Sabemos por la escritura que la mano izquierda tiene a menudo una vara larga y la derecha una corta (el cetro llamado *khereb*), y así lo vemos también en relieves como el de Hesiré (éste lleva, además, en la mano izquierda los útiles de escriba). Pues bien: cuando las figuras se vuelven a la izquierda, las manos que sostienen las varas son las mismas, pero muchas veces el brazo derecho va unido al hombro izquierdo y el brazo izquierdo al derecho.

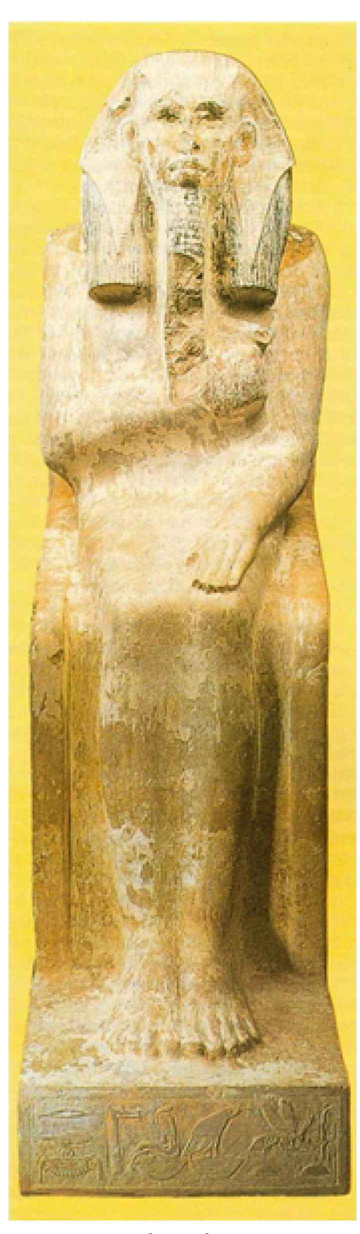
La mujer es representada como el hombre, pero con el pie izquierdo algo menos adelantado. La mujer suele estar parada; el hombre, caminando. La mujer lleva un vestido largo, de hombreras más o menos anchas, sin mangas. En la realidad, el arranque de las hombreras tenía que encontrarse por encima de los senos. En los relieves y pinturas se representa un solo seno, de perfil, a veces descubierto del todo, y siempre sin relación ni con el vestido ni con los hombros. Es como si el artista hubiera empezado por dibujar el cuerpo desnudo, según su modo habitual de hacerlo, y después le hubiese puesto el vestido sin atender para nada a la lógica de su relación con aquél.

En la memorable *Expedición a Egipto*, patrocinada en los años 30 del siglo XIX por el Rey de Prusia para registrar y publicar todos los monumentos egipcios conocidos entonces, su director K. R. Lepsius, observó que las figuras de una tumba de Sakkara estaban cubiertas por una cuadrícula. Hoy se conocen más de cien ejemplos similares desde la época de Zoser.

Se ha pensado que algunos relieves egipcios han sido cubiertos de una cuadrícula para hacer de ellos una copia exacta en época posterior. Se afirma incluso que la retícula de algunos relieves de Zoser está hecha por copistas de Época Saítica. Ahora bien: una cuadrícula puede también estar hecha por el pintor o por el escultor que hace un relieve para ajustar las figuras a un canon de proporciones. Esta última fue la interpretación de Lepsius. El observó que la línea central de las figuras de Sakkara estaba realzada como eje vertical y cortada por seis horizontales. Los pies tenían en sus extremos dos puntos rojos.

Los estudios de Lepsius han sido ampliados y puestos al día por Inversen, quien ha demostrado que la base del canon egipcio se

encuentra en la figura humana de pie y que las proporciones de ésta se fundan en las medidas de la mano y del brazo, es decir, de los miembros corporales que producen y crean las cosas. Inversen ha probado que cada lado de un cuadrado de la cuadrícula egipcia es siempre igual a un puño, o sea, a la anchura de la mano, medida sobre los nudillos, incluyendo el pulgar. Él puño viene a ser, por tanto, el módulo de todas las proporciones.



Estatua sedente de Zoser, hallada en Sakkara. Museo de El Cairo.

El antebrazo con la mano extendida que aparece con tanta preeminencia en la estatua sedente de Zoser fue la base de otra capital medida egipcia: el cúbito pequeño, igual a la distancia que

media desde el arranque del antebrazo por dentro (no desde el codo, sino desde el hoyo del lado contrario) al filo de la uña del pulgar. El cúbito pequeño fue la base del *canon antiguo*, que establecía la altura del hombre, desde la planta del pie hasta la mitad de la frente, en cuatro cúbitos pequeños, equivalentes a 18 puños (o cuadrados de la cuadrícula) o a 6 pies (el pie = 3 puños o cuadrados).

Las divisiones del cubito pequeño se conocen exactamente por varas de medir y por la descripción de Heródoto (III, 149), quien lo equipara al cubito griego, dividido de un modo semejante.

Junto al cubito pequeño se empleaba en Egipto desde tiempo inmemorial (antes de que Imhotep hiciese el recinto de Sakkara) un cubito regio o real, 1/6 mayor que el primero. Equivalía a la longitud del antebrazo y de la mano extendida, desde el arranque de aquél (donde antes dijimos) hasta la punta del dedo corazón. El cubito real, que también se encuentra en varas de medir, se aplicaba sólo a edificios construidos en nombre del rey, como las pirámides y los templos. Pero desde el siglo VII a. C., y por tanto en toda la Época Saítica, reemplaza al pequeño en la figura humana. A ésta se le dan ahora Cuatro cúbitos reales de altura desde la planta del pie hasta el párpado superior, o sea 21 puños o cuadrados. Este será el *canon nuevo*; el otro, el *canon antiguo*. El *canon nuevo* viene a coincidir con el canon griego del siglo V, expresado en pies como era costumbre más extendida entre los griegos.

Es importante observar que tanto los egipcios como los griegos aplican medidas humanas a las obras humanas, mientras que nosotros nos expresamos en metros, una medida que no lo es. Son muchos los arquitectos modernos, entre ellos Le Corbusier, que preconizan el retorno a las proporciones fundadas en el hombre.

Una vez que el hombre fue sublimado como canon de medidas universales y módulo de proporciones arquitectónicas, se convirtió en centro del cosmos. Por apego a sus instituciones tradicionales, el egipcio no renunció del todo —ni renunciaría nunca— a sus dioses teriomorfos, pero empezó a humanizarlos hasta llegar a las hermosas triadas de Mykerinos, en donde las diosas son mujeres de cuerpo entero a quienes el faraón hace partícipes de su propia divinidad.

Sólo en la nitidez con que el triángulo sexual se transparenta en

sus vestidos arde un rescoldo de mentalidad prehistórica. Para comprender mejor a estas diosas, es conveniente desentenderse un momento de sus tocados y de sus emblemas, que las atan estrechamente a la época y al país que las crearon, para fijarse sólo en sus cuerpos, encarnaciones de una belleza intemporal y universal. La impresión que se recibe al contemplarlas despacio permite comprender hasta qué punto fue lógico y consecuente que cuerpos humanos de formas tan perfectas llegasen a ser considerados como recipientes dignos de contener lo divino.

Escultura de la IV Dinastía

La secuencia que se observa en el desarrollo de las mas tabas de la IV Dinastía, a saber: primero, lujo; después, austeridad extremada; finalmente, tímido retorno a la riqueza suntuaria, se manifiesta con idéntico ritmo en las artes plásticas e industriales de la misma. De Snefru en persona apenas se conservan unos fragmentos insignificantes de las estatuas que un tiempo hubo en su templo de Dahsur. Por eso hemos de acudir a las de sus cortesanos para ilustrar la fase inicial de la escultura. Antes de tratar de ellas en particular, debemos adelantar algo general: todas las estatuas de tiempos de Snefru y de Keops conservan vivo el espíritu de la de Zoser: son muy expresivas, muy impresionantes, pero tienen un cierto espíritu salvaje. Ya dijimos que la estatua de Zoser sugiere un león sentado. En las dos o tres generaciones siguientes, prácticamente antes de Kefrén, no será fácil que encontremos un hombre humano del todo, siempre habrá en él un algo de fiera a medio domesticar.



Estatua sedente del visir Hemiun.
Pelizaeus Museum, Hildesheim.

Tanto por su intensa expresividad como por su impecable estado de conservación, las estatuas de un matrimonio —Rahotep, el marido, y Nofret, la esposa— halladas en la mastaba de la familia

en Meidum sirven de magníficos exponentes de cómo fue la fase inicial de la dinastía. Las dos están labradas en sendos bloques de caliza, fina y compacta, formando un cuerpo con sus correspondientes pedestales y asientos. Estos son sillas de respaldo alto, de las que las figuras sobresalen como altorrelieves. La perfecta conservación de la pintura realza la vitalidad de la obra escultórica, donde la figura del marido, pintada de castaño, contrasta vivamente con la de la mujer, que enfunda su cuerpo amarillo en un ceñido manto blanco. En esta gama fría de la estatua femenina dan sus notas vibrantes los colorines del collar y de la diadema, los ojos de cristal de roca, la intensa masa negra del pelo y los fuertes trazos del maquillaje.

Los cuerpos son volúmenes plásticos de formas amplias —angulosas en Rahotep, redondeadas en Nofret— y no apuradas en pos del detalle, como para no restar interés a las cabezas, donde el afán de vida se concentra y expresa. Rasgos arcaicos, algo desmañados y que el escultor no había de superar hasta la V dinastía, son los anchos tobillos y las orejas demasiado conspicuas; pero estos rasgos convienen al lenguaje formal de las figuras y contribuyen a caracterizar su estilo. Por el peculiar conservadurismo del arte egipcio, no es raro encontrar en esculturas de épocas más recientes el mismo tipo de pantorrillas.

Una tónica semejante, tanto por el material como por el estilo, informa la estatua del visir Hemiun, ya citado como superintendente de las obras de Keops. Sus padres, Nefermaat y Atet, estaban enterrados en Meidum, junto a la Pirámide Incompleta, de donde resulta lógico que encontremos en él a un defensor de aquella escuela de escultores a que se deben las estatuas de Rahotep y Nofret. La suya nos pone ante los ojos al funcionario egipcio ideal y ejemplar, emparentado con el rey, fiel cumplidor de sus deberes y algo entrado ya en años y en carnes, carnes que el escultor ha sabido sugerir con las oportunas redondeces y pliegues. Toda la efigie, aun la condición anecdótica de su gordura, está llevada por el tratamiento somero de las masas y el rígido esquema de la composición, de que es parte fundamental el cubo del asiento, a un plano semiabstracto, de intenso carácter hierático. Su cabeza ofrece un retrato ideal, tocado de una apretada gorra, porque la representación del pelo sería incompatible con la tersura de toda

esta plástica.

Las mismas tendencias se manifiestan en la obra escultórica habitual en las mastabas de Giza: las cabezas de caliza que reemplazan a las estatuas cuando la cámara de éstas —el *serdab*— es prohibida por el faraón. En tales cabezas llega la escultura a su máxima aproximación al retrato sin entregarse a él de lleno. La cabeza tenía que cumplir el requisito de señalar al *ka* el lugar de reposo del cuerpo, y por tanto, las facciones habían de reflejar la individualidad del muerto. Pero los resultados no nos llevan a la conclusión de tales premisas, puesto que nunca vemos personalidades muy definidas, sino unos rostros risueños, de facciones estilizadas, en las que a lo sumo se adivinan un par de rasgos personales. El pelo, conforme a lo dicho, se encuentra siempre ceñido por una gorra apretada, como la de un nadador.

Por el número de sitios en que han quedado señales de sus peanas, se calcula que en torno a las pirámides de Keops, Kefrén y Mykerinos hubo en tiempos quinientas estatuas por lo menos. Así, los grandes faraones de la IV Dinastía patrocinaron, sin pretenderlo, una magnífica escuela de escultores que la dinastía siguiente, menos austera que la IV, había de aprovechar para llenar de esculturas y relieves las tumbas y los santuarios del país.

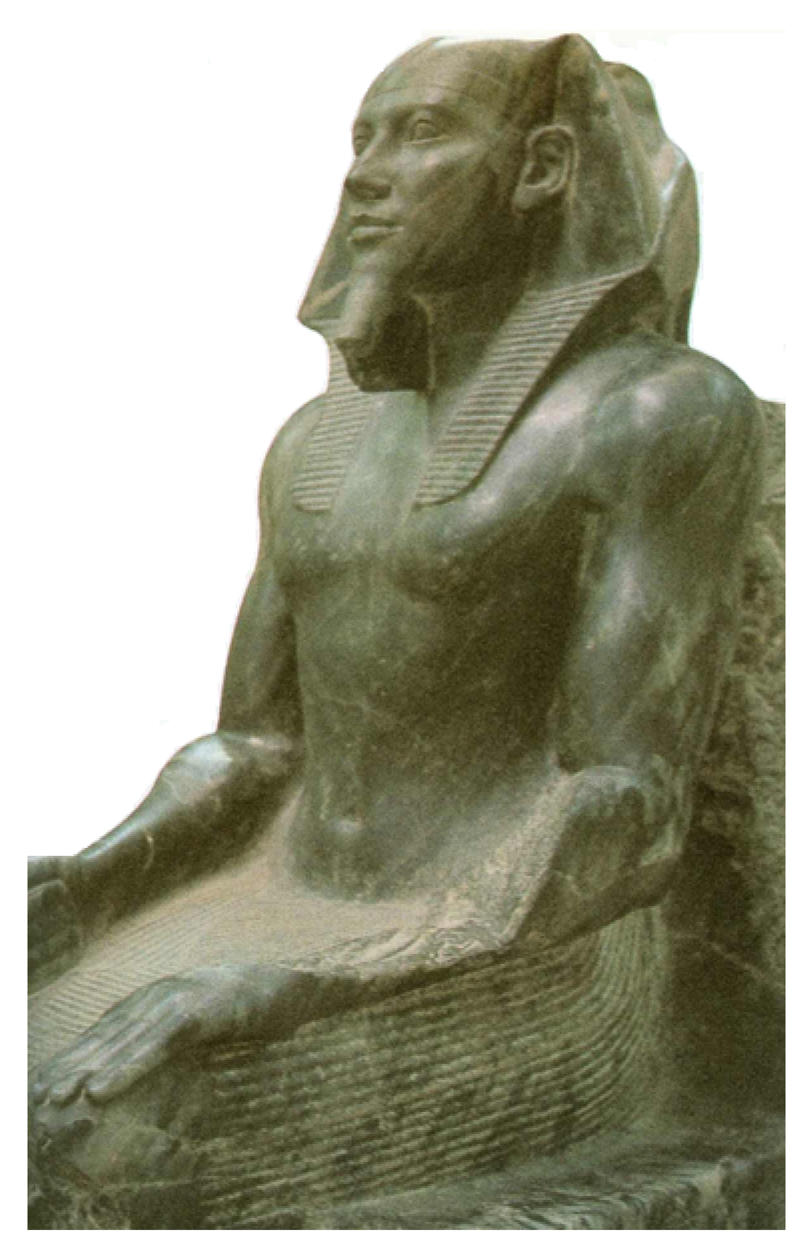
De Keops no queda ninguna estatua de primera fila, aunque sí una interesante figurilla de marfil. En cambio, de Kefrén tenemos varias, por lo menos en fragmentos, amén de la ya citada del Museo de El Cairo. Estas estatuas de diorita, de pizarra, de basalto, incorporan a su oscuro y lustroso material todas las virtudes implícitas en el concepto de faraón: poder ilimitado, inquebrantable; sabiduría y astucia para el gobierno; majestad; divinidad y contacto directo con los demás dioses, a los que él transmitía su carácter de tales.

La estatua sedente de Kefrén es, sin duda de ningún género, la obra cumbre llegada a nosotros. Forma cuerpo con un trono cuyo respaldo le llega a los hombros; encima de éste, Horus, en forma de halcón, abraza con sus alas la cabeza del rey. Hállase éste semidesnudo, con sólo el *shenti* plisado, en postura de rígida simetría, apenas aliviada por la distinta colocación de las manos, apoyadas en los muslos: la izquierda extendida, con la palma hacia abajo; la derecha cerrada, como empuñando el cetro. El trono tiene

patas de león, y cabezas de la misma fiera sobresalen en los dos extremos del asiento. A ambos lados del bloque en que el trono está esculpido como relieve, se ven las flores del Alto y Bajo Egipto, enlazadas por el nudo de la Unificación. Las notas de solemnidad que la estatua comienza a dar desde abajo, desde sus mismos pies paralelos, culminan en la cabeza, cubierta por el *nemes* y adornada de la barba postiza. Pero si se prescinde de estos atributos de realeza divinizada, queda al desnudo el rostro de un personaje sagaz, buen conocedor de los hombres, dotado de un fino sentido del humor, un hombre que sabe desempeñar su cometido y al mismo tiempo saborear los placeres de la vida.

El mobiliario de Hetep-heres

La tumba original de Hetep-heres, situada probablemente en Dahsur, fue saqueada por ladrones. Hetep-heres era esposa de Snefru y madre de Keops. Temerosos del castigo que merecían, los guardianes de la tumba lograron probablemente ocultar al faraón la gravedad del suceso, presentándolo como un intento de robo o poco más. Si Keops hubiera sabido que en el despojo no sólo habían desaparecido innumerables joyas, sino también el cuerpo momificado de su madre, los guardianes hubieran pagado su negligencia con la vida. En previsión de que el caso se repitiese, el rey mandó abrir una tumba subterránea, sin mastaba, junto a su pirámide de Giza. La entrada al pozo se confundía de tal manera con el suelo, que sólo cuando los componentes de la *Boston-Harward Expedition*, dirigidos por Reisner, barrieron literalmente los alrededores de la pirámide hasta no dejar en ellos ni un grano de arena, lograron detectar la capa de yeso que la cubría. El descubrimiento, realizado en 1925, fue sensacional, pues se trataba del único ajuar de una tumba regia del Imperio Antiguo descubierto hasta el momento, y aún hoy único en su género.



Estatua del faraón Kefrén Museo de El Cairo.

En el fondo del pozo no había ninguna momia, pero sí el sarcófago, los vasos canópicos, y una colección de cajas, vasijas, pomos de ungüentos, cofres, joyas, un lecho, un dosel de madera y

oro y otros muebles de una exquisita artesanía. A la obra primorosa de los ebanistas se sumaban el lujo de sus revestimientos de oro y el arte de las incrustaciones de malaquita, lapislázuli y cornalina, que dibujan símbolos, jeroglíficos, flores y animales.

La madera de los muebles estaba tan reseca y contraída, que ha sido menester sustituirla por otra nueva, conservando tan sólo sus forros de oro y sus piezas incrustadas. Gracias a la paciente y concienzuda labor de restauración llevada a cabo por los técnicos del equipo norteamericano, los muebles que en su día fueron gala de los salones del palacio de Hetep-heres, pueden ser contemplados hoy en su perfecta integridad. Obras maestras de la taracea son una silla con los brazos decorados por halcones, el respaldo por estandartes con las aspas de nit, y la tapa de un cofre cruzada por una larga banda jeroglífica. Por otra parte, este cofre y otros muebles nos ofrecen los motivos del delicado repertorio decorativo de las artes industriales de la época, v. gr. la roseta de hojas sueltas.

Las mastabas monumentales

Entre Zoser y Snefru las mastabas de los príncipes de la corte faraónica no estuvieron sometidas a las normas de sobriedad y uniformidad impuestas por Keops en los cementerios de Giza. Y así encontramos en ellas varios tipos, entre los que predomina, en primer lugar, la mastaba que lleva en el interior de la superestructura una larga capilla-corredor. Un buen ejemplo de este tipo lo tenemos en la tumba de Hesiré, contemporáneo de Zoser, en Sakkara. Los nichos de la pared occidental del corredor estaban cubiertos por los relieves de madera a que ya hemos aludido. El dueño de la tumba aparece en ellos con distintas pelucas y en varias actitudes, de pie o sentado ante la mesa de ofrendas.

Un tipo de mastaba muy común a comienzos de la IV Dinastía tiene la capilla de culto de planta cruciforme más o menos nítida. En sus capillas respectivas, la doble mastaba de Nefermaat y Atet —marido y mujer, padres de Hemiun, el visir de Keops— despliega una serie de pinturas con escenas de la vida familiar, entre las que descuella la de los hijos del matrimonio en compañía de monos domesticados, y también escenas campestres, de labranza y de pesca. A una de estas últimas pertenecen las célebres *ocas de*

Meidum, hoy tan admiradas por los visitantes del Museo de El Cairo.

Según antes decíamos, todo este risueño panorama se eclipsa en tiempos de Keops; pero los grandes artistas siguieron encontrando ocupación al servicio del rey, de modo que cuando la disciplina se relaja, a fines de la IV Dinastía, la tradición se restablece sin dificultad en los templos y en las grandes mastabas de la época siguiente.

La crisis

Los datos históricos que poseemos, aun siendo muy parcos, permiten adivinar que desde el reinado de Keops se produjeron graves disensiones en el seno de la familia real. Kefrén logró deshacerse, no sin ciertas dificultades, de sus rivales de la familia de Radiedef; pero Mykerinos hubo de esperar ocho años para suceder a los dos hermanos de su padre, que ocuparon el trono antes que él y fueron luego execrados como impíos usurpadores. La erección de la pirámide de Mykerinos en Giza obedece al propósito de mostrar los vínculos que lo unían a Keops. Sin embargo, la relativa pequeñez de la pirámide, de sólo 66,50 metros de altura, constituye un claro exponente de la crisis por la que atravesaba la doctrina de la realeza divina.

La pirámide de Mykerinos fue acabada por su hijo Shepseskaf (2470-2465 a. C.). Este ni siquiera se preocupó de mantener la tradición familiar en Giza y prefirió hacerse una tumba de tipo distinto y en terreno aún virgen, entre Dahsur y Sakkara. Su mausoleo tiene la forma de un gigantesco sarcófago, de 100 metros de longitud y 18 de altura, sobre una plataforma no muy elevada. Es la llamada por los árabes *Mastabat Fara'un*, con flancos en talud, dos de ellos ligeramente realzados sobre la línea del techo convexo. Al este del edificio, despojado hoy de su revestimiento de piedra, se levantaba un templo funerario pequeño, como el de Mykerinos, enlazado con el del valle por una calzada cubierta. El cambio, brusco y sin duda deliberado, responde a

novedades en el concepto del rey, en el culto funerario y en las ideas de ultratumba, cambios que habían de prevalecer en la siguiente dinastía. El faraón-dios, ya vencido, cedía su puesto al dios Re.

Las dinastías V y VI (2463-2130 a. C.)

Afirma el Papiro Westcar que los tres primeros reyes de la V Dinastía (2463-2322) eran hijos del dios solar y de la mujer de un sacerdote de Re. Con esto, y según el modo egipcio de escribir la historia, se quiere significar que en tiempos de la nueva dinastía, el dios del sol se convirtió en rey del mundo. Nada seguro se sabe acerca del origen de los nuevos faraones, ni siquiera si estaban o no emparentados con los de la IV Dinastía; Manetho afirma que procedían de Elefantina. Tal vez sea cierto, pues no hay motivo para sospechar que el dato se haya inventado.

El primer monarca de la familia, Userkaf (2463-2455), instaura la costumbre de que el rey construya un santuario a Re en la margen occidental del Nilo, en los alrededores de Abusir. La traza del monumento se basa en la idea de la *colina ancestral*, de la que emergió como primer punto de la creación, a partir del caos, un poste erguido. La versión pétrea de este poste será el obelisco, en cuya cima se posa el sol cada mañana. A su alrededor se construye un patio para los sacrificios. Nadie conoce los detalles del ritual; sólo sabemos que estos templos tienen desde este momento en la religión del Estado la misma significación que antaño habían tenido las pirámides. El dios Re es ahora el ordenador del mundo, el que al principio de todas las cosas dio las directrices —el *maat*— por las que el mundo había de regirse.

El nuevo credo religioso tuvo profundas consecuencias. Al cesar el rey en su cometido de sostén del mundo, ya no hacía falta que sus colaboradores fuesen príncipes de sangre real, y de hecho la

mayoría ya no lo son. Los dioses locales, que antes reflejaban la fisonomía del
rey-dios,
se independizan y convierten en poderosas divinidades, sólo supeditadas a Re como señor supremo. Así, por ejemplo, Ptah, el dios local de los artesanos menfitas, se convierte en dios de la creación cósmica, y los nombres personales derivados del suyo van siendo cada vez más frecuentes. El Estado conserva, en lo fundamental, su antiguo aspecto exterior, pero en su seno están germinando las semillas de muchas novedades.

El culto de Re no sólo minó los fundamentos del concepto tradicional del Estado, sino que fomentó una visión del mundo que apuntaba ya en la mastaba de Nefermaat y en sus coetáneas de Meidum, pero que sólo ahora es llevada a sus últimas consecuencias: se trata de la visión complacida y regocijada de todos los bienes que rodean al hombre en la tierra merced a la acción bienhechora del sol, esto es, de Re. Sólo un cabo quedaba por atar en esta risueña concepción del mundo: ¿qué pasaba con los muertos? Antes, el faraón difunto se identificaba con Osiris y mantenía el orden y la tranquilidad en aquel mundo, como primero lo había hecho en el de los vivos; pero aunque el sol se sumergiese de noche en el reino de las sombras, tenía que abandonarlo al amanecer, para su celeste recorrido diurno, dejando a los muertos a merced de los poderes del caos. Esta era una deficiencia que había que subsanar y que paulatinamente, hacia el final de la dinastía, fue remediada, con perjuicio para Re, con el culto de Osiris.

En efecto, los dos últimos faraones de la Dinastía V —Asosi y Unas— ya no edifican santuarios de Re, y Unas es el primero en grabar en los muros de su modesta pirámide de Sakkara los textos del ritual funerario propio de las personas reales conocidos hoy como *Textos de las Pirámides*. Lo mismo harán los cuatro primeros reyes de la VI Dinastía y las tres esposas de uno de ellos, Pepi II.

¿Qué son estos textos? Materialmente los integran más de 700 pasajes, de extensión desigual, que requieren unas 4.000 columnas de bien trazados jeroglíficos. En ellos se encierra una retahíla de jaculatorias, recitadas en el entierro del rey y que permitirán a éste alcanzar una nueva vida en el Más Allá. Las dificultades de interpretación que estos textos encierran para los exégetas

modernos dimanan de que aun tratándose de una especie de drama mitológico, no hacen referencia alguna a la acción, sino que reproducen simplemente las palabras que en el curso de la misma se pronunciaban. En general, parece que el fondo del mito era la muerte de un dios de la fertilidad, que se transformaba en deidad femenina y volvía a nacer de ésta. La correlación con el mito de Osiris es patente. Pero aun así, Re no fue desplazado, ya que siguió siendo considerado padre del faraón, y como tal, situando a éste, a su muerte, entre las estrellas del firmamento.

Aunque no se sepa con certeza, es probable, dada la propensión de los egipcios a contemplar el otro mundo como trasunto de éste, que los mortales que habían vivido conforme al orden social establecido (decimos social y no moral), confiasen también en alcanzar la inmortalidad en tanto que súbditos del faraón, esto es, siendo juzgados por éste, labrando sus tierras, sirviéndole de remeros en sus naves solar y lunar, llevando sus armas: en suma, reiterando los servicios que aquí le habían prestado a lo largo de su vida.

Arquitectura

Ningún edificio alcanza las dimensiones colosales de los monumentos funerarios de la IV Dinastía; pero esa falta de grandiosidad la suplen con la abundancia y la delicadeza de sus elementos decorativos. En un contraste que no puede ser más flagrante, la nueva época opone un alborozado naturalismo al geometrismo de su antecesora.

De los templos de Re, que los faraones se consideran obligados a erigir como deber filial, las excavaciones permiten reconstruir en el papel la forma del de Neuserre
(2416-2391
a. C.) en Abu Gurab, cerca de Abusir, donde estaban sus congéneres y las tumbas de los reyes. Sus partes fundamentales son las mismas que las de una pirámide: a) Un pórtico en el valle (parecidísimo al de la pirámide del mismo faraón); 2) Una calzada cubierta; 3) Un nuevo pórtico en lo alto, y 4; Un recinto rectangular a cielo abierto, donde en vez de la pirámide se eleva a gran altura un recio obelisco (no la aguja monolítica de los obeliscos del Imperio Nuevo, sino una

voluminosa obra de cantería, rematada por una piececita independiente, el *piramidión*, probablemente revestida de metal). El acceso a éste se efectuaba por un corredor en ángulo, adosado al muro del patio. Entre ambos había, además, una capilla con unas estelas delante. El altar (A) era un voluminoso conjunto de piezas de alabastro, dispuestas alrededor de un cilindro y situadas en el eje este-oeste del patio. A su derecha quedaban un lugar reservado para el sacrificio de animales y una hilera de almacenes en dos pisos superpuestos (B). Como ya hemos apuntado, el obelisco (C) no era un objeto de culto, sino un lugar simbólico en donde primero se posaban los rayos del sol al despuntar el día. Quienes hoy creen que Heliópolis fue el centro de donde irradió el culto de Re, consideran como antecedente de los obeliscos una piedra existente allí, y denominada *Ben-ben*, que se menciona en los cultos arcaicos de aquel santuario.

Fuera del patio de Abu Gurab quedan las huellas de un barco de adobe (D) de 34 metros de eslora que en su tiempo estuvo enlucido y pintado. Esta barca solar pertenecía a un edificio de ladrillo semejante al que hoy reconstruimos, y que lo precedió en algunos años hasta que Neuserre se decidió a reemplazarlo por uno de piedra. Sólo la barca se mantuvo con su forma y sus materiales de origen. Esta nave era trasunto de la que, según creencia egipcia, servía de vehículo al dios solar en su travesía del cielo.

Pirámide de Mykerinos. En primer término, su calzada funeraria, y a la izquierda, las pirámides de las reinas.

Mastabat Fara'un*, erigida por Shepseskaf entre Giza y Dahsur.*

Tanto las paredes de la capilla (*cámara del mundo*) como las del corredor que rodea la mitad oriental del patio están decoradas con relieves. En ellas aparecen personificadas las tres estaciones del año egipcio —inundación (= verano), invierno y primavera— en compañía de las actividades humanas propias de cada una de ellas, y además una representación muy detallada del acto fundacional de un templo y de las ceremonias del *Hebsed*, la fiesta de renovación de la realeza del monarca. Las figuras de las estaciones hacen ofrenda de sus respectivos frutos, pero su interés es más iconográfico que artístico; las escenas complementarias de la vida del hombre, de los animales y de las plantas acreditan que el origen de estas escenas se produjo en los santuarios de Re, y que de ellos pasaron, extremando aún más la exquisitez de su arte, a las tumbas regias y privadas, y tal vez también, aunque de ello no subsistan pruebas, a las mansiones reales y aristocráticas.

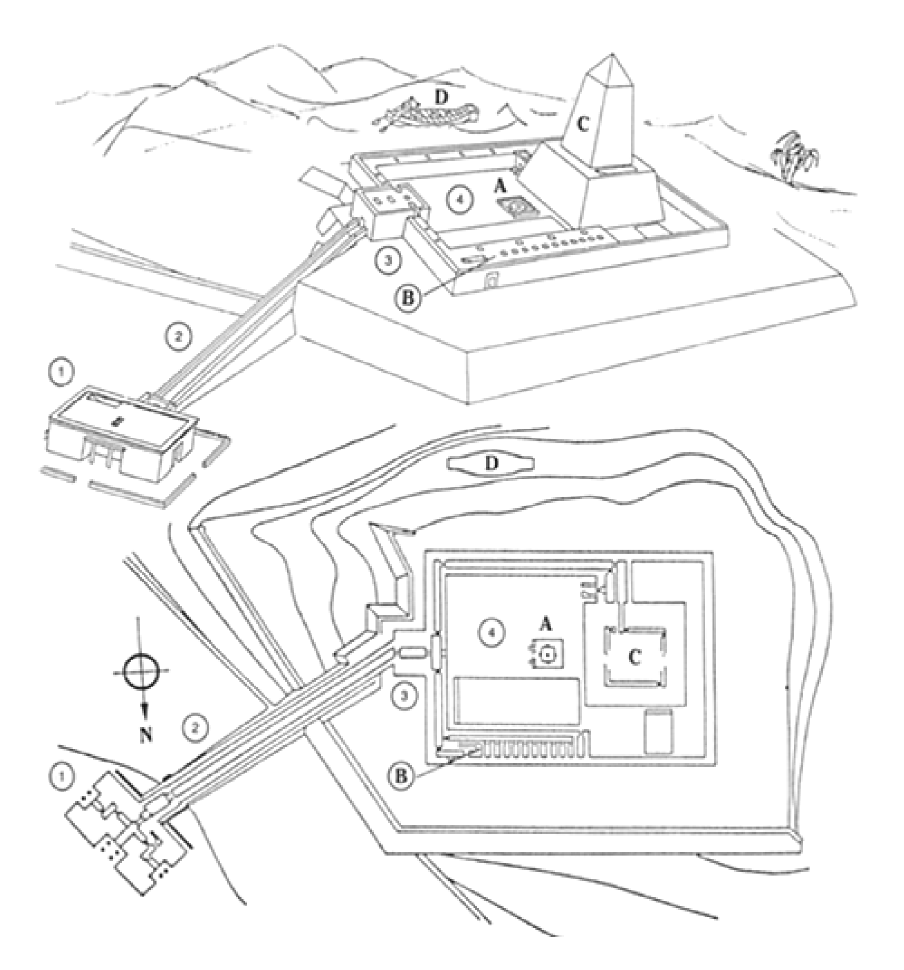
La pirámide de Userkaf, en Sakkara, está rodeada de un patio semejante al de la pirámide de Keops y lleva adosado, al sur, un recinto bastante extenso para la pirámide secundaria —la acostumbrada desde la IV Dinastía para el *Ka* del faraón— y demás edificios rituales: patio porticado por tres lados, con una gran estatua del faraón, sala de pilares cerrada, etc.

Sahuré (2455-2443 a. C.) inaugura el nuevo cementerio real de Abusir con tres pirámides, émulas de las de Giza, a escala mucho menor. Su pirámide medía antaño 49 metros de alto (hoy 38 m). Es evidente que tanto la suya como las de sus sucesores, Neferirkaré y Neuserre, procuran atenerse a un mismo patrón, que las circunstancias permiten o no hacer realidad. Así nos encontramos con lados de 150, 200 y otra vez 150 codos egipcios (= 78,75 m, o bien 106 m) y una altura aproximada de 50 metros. Probablemente por la misma razón, los revestimientos de las tres pirámides difieren: la primera y la última, caliza fina; la segunda, granito rojo. La disposición de los elementos sigue la pauta de Giza, con el corredor ascendente y la

cámara funeraria fechada mediante grandes bloques superpuestos a dos vertientes.

Según el patrón instaurado por Sahuré, el templo funerario consta de tres partes fundamentales, colocadas una en pos de otra en la prolongación del eje de la pirámide y que son —de oeste a este— las siguientes: una cámara alargada, como santuario, con puerta falsa al fondo, que más tarde es imitada en las tumbas privadas; una cámara con cinco nichos para otras tantas estatuas (las de los cinco nombres) que pueden quedar cerradas tras sus correspondientes puertas y, finalmente, un patio porticado rodeado de un corredor. Este patio se deriva de los de la IV Dinastía, pero con la importante novedad de que los pilares son reemplazados por verdaderas columnas, de fuste cilíndrico, rematadas por capiteles. Los fustes pueden ser lisos o acanalados, imitando unas veces tallos de papiro y otras de loto; las flores de estas mismas plantas, o las hojas de una palmera inspiran el diseño de los capiteles.

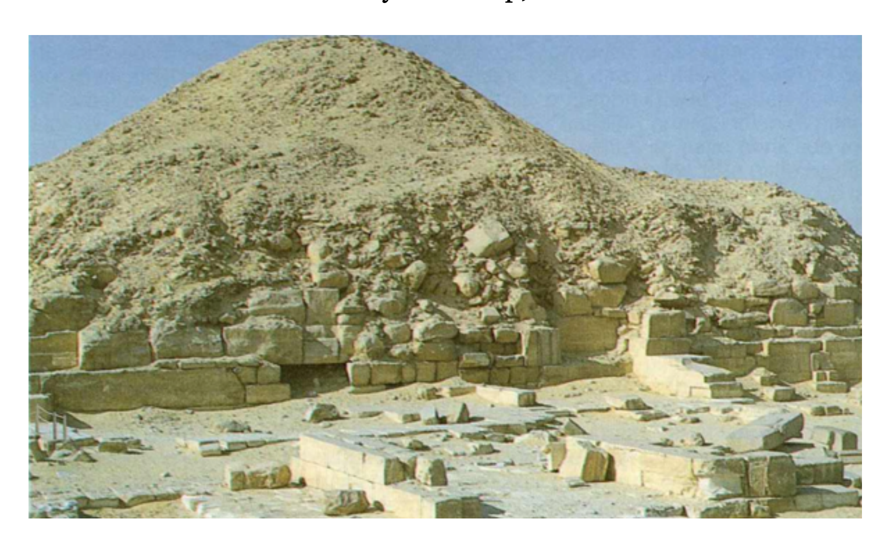
Estas columnas sostenían techos salpicados de estrellas doradas sobre fondo azul. Los muros cincundantes desplegaban en relieves polícromos las múltiples actividades de los seres vivos. Nunca se habían prodigado tanto los relieves. Los cálculos hechos sobre los del templo de Sahuré, comprendidos el patio, el corredor que lo rodea, y la calzada de acceso, arrojan un total de cerca de 10.000 metros cuadrados. Este deslumbrante panorama es fruto de la reacción, promovida por los seguidores de Re, para oponerse a las formas abstractas y geométricas patrocinadas por la IV Dinastía y sustituirlas por una arquitectura naturalista, que no sólo reflejase en sus proporciones la armonía del cosmos, sino que incorporase a la piedra la multiforme riqueza de sus elementos y la vibración de sus colores en el reino luminoso del dios sol.



Planta y alzado del templo dedicado a Re, erigido por Neuserre en Abu Gurab: 1. Pórtico del Valle; 2. Calzada cubierta; 3. Pórtico alto; 4. Patio rectangular; A. Altar; B. Almacenes; C. Obelisco; D. Barca solar.

En la esfera privada, las mastabas constituyen el más claro exponente de la diferencia de clases existente entre la población, entre los económicamente débiles, que han de conformarse con pobres construcciones de adobe o con el aprovechamiento de otras anteriores de piedra, y las mastabas de los ricos, verdaderos palacios funerarios con multitud de cámaras. Al principio, el nicho, con la placa de la escena del banquete, es reemplazado por una cámara accesible desde el exterior, donde se rinde culto al muerto ante una falsa puerta, donde él aparece representado en estatua-relieve, como si acabase de retornar del otro mundo, o en dos

bajorrelieves en las jambas de la puerta misma. A sus pies se extiende, en leve resalte sobre el suelo, el altar en que hacen las ofrendas sus deudos o los responsables del cuidado de la tumba, provistos a veces de cazoletas rectangulares o circulares. Esto equivalía al restablecimiento del *serdab*, que Keops había hecho desaparecer. No conformes con ello, los poderosos multiplican estas cámaras de culto y las ponen en fácil comunicación con el exterior, de modo que los visitantes pueden admirar las estatuas, las escenas de la vida y las relaciones de títulos y dignidades del ocupante de la tumba. Una de las mastabas más ricas que se conocen, la de Rawer, en Giza, tenía 25 *serdabs* con más de 100 estatuas. Comparables por su riqueza artística y admirables por la exquisita calidad de sus relieves son las tumbas de Ti y Ptahotep, en Sakkara.



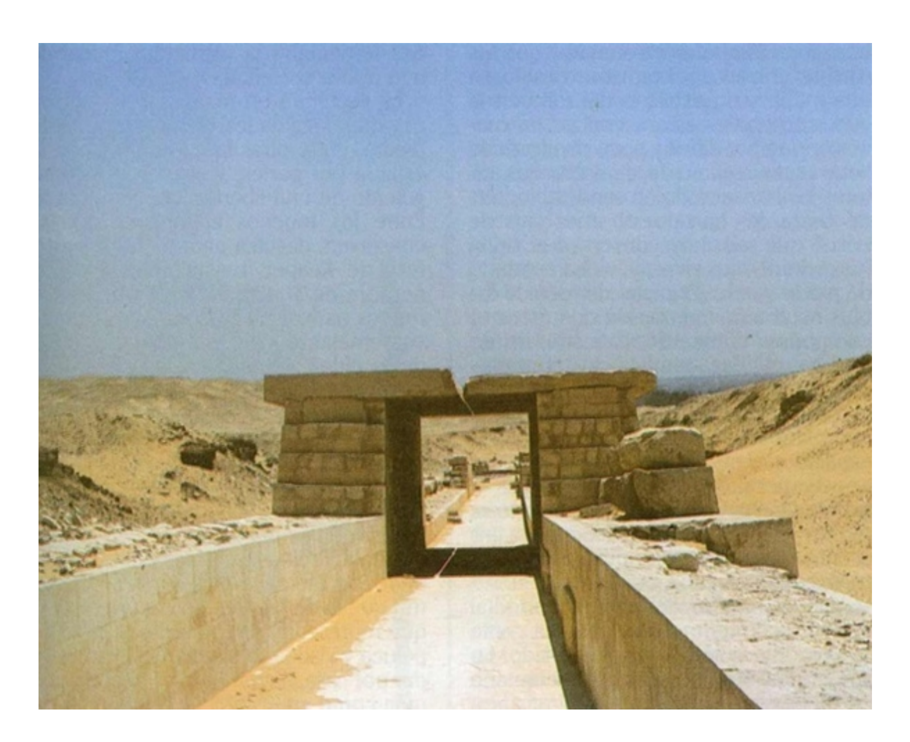
Restos de la pirámide de Unas en Sakkara.

Escultura

Gracias al alto nivel alcanzado por la escultura de la IV Dinastía, los sucesores de ésta dispusieron de una legión de excelentes escultores para repartirlos entre los muchos templos y tumbas (el faraón no tiene a menos ahora que sus propios escultores decoren las tumbas de sus más estimados cortesanos, y así lo hacen éstos constar por escrito) que requerían sus servicios. La cabeza de la

Esfinge de Giza halla un patente reflejo en una grandiosa cabeza de Userkaf, labrada en caliza con la misma maestría que aquélla en la plasmación de formas monumentales.

El Calendario de Palermo (cf. pág. 32) recuerda la dedicación de estatuas de cobre y de oro del faraón Snefru, prueba de que desde el comienzo de la Época de las Pirámides era costumbre erigir en los templos estatuas de metal. El que esto se hiciese precisamente aquí, donde estaban más expuestas a la rapiña que en las tumbas, ha contribuido a que sólo hayan llegado a nosotros, y por pura casualidad, dos ejemplares de estatuas de cobre del Imperio Antiguo: la de Pepi I (2289-2269 a. C.) y la de su hijo Merenré, ambas procedentes del santuario de Hierakónpolis donde parecen haber estado instaladas sobre un mismo pedestal. Sabido lo complicada que es la técnica de la fundición de estatuas huecas, no se podía pedir de estas dos otra cosa que lo que son: conjuntos de piezas fundidas por separado y claveteadas sobre núcleos de madera. Aun así, resultan muy expresivas. El mandilón que visten, las uñas de las manos y de los pies estaban dorados; los ojos, hechos de piezas incrustadas; los atributos —los cetros, las coronas— eran también de otros materiales, tal vez orgánicos, como la madera y la tela. Las notas de color que estas sustancias pudieran aportar no bastarían, sin embargo, para que las estatuas diesen la impresión de vida que la policromía otorga a las de piedra y madera. Por eso, en la tumba, donde el calor de la vida era tan importante, sólo tenían cabida estas últimas.



Restos de la pirámide de Unas en Sakkara; reconstrucción de su calzada funeraria. En la cámara sepulcral se descubrieron los Textos de las Pirámides.

Una estatua de piedra de Pepi I representa al faraón en una postura desusada hasta entonces, pero que ya no lo será en adelante: de rodillas, con los antebrazos apoyados en los muslos y sosteniendo una vasija en cada mano. Hasta entonces, esta actitud de sumisión era propia de sacerdotes que realizaban una ofrenda, de esposas que acompañaban a sus maridos (éstos de tamaño muy superior al de aquéllas), o de criados y subalternos de grandes personajes. El hecho de que el faraón adopte la misma actitud ante la divinidad equivale a la aceptación del papel de subalterno a que el antiguo rey-dios se ha visto relegado.

Las necrópolis de Giza y de Sakkara han proporcionado una cantidad inmensa de estatuas de particulares. La época de la primera mitad de la V Dinastía, esto es, los años comprendidos aproximadamente entre 2463 y 2380 a. C. puede calificarse de espléndida. A partir de la fecha apuntada en último lugar, se

mantiene la calidad técnica, pero sin alcanzar las cotas artísticas anteriores. En líneas generales se hace sentir una tendencia a relajar la tensión de las posturas que hacía a las estatuas, aunque estuvieran en grupos, como las de Mykerinos, tan terriblemente cerradas en sí mismas. Reina una inclinación a una naturalidad y una humanidad mayores, cualidades que hacen a muchas estatuas enormemente simpáticas y por ello famosas entre el gran público.

A esta simpatía deben en gran medida su popularidad los *escribas sentados* del Louvre y de El Cairo, el primero sin peluca y éste con ella. Los dos constituyen el dechado de perfección de un género muy típico del momento, el de las figuras que desarrollan una actividad que puede ir desde el noble ejercicio de la escritura al humilde y simpático acto de moler grano. Conforme a un canon establecido y del que hay otras muestras, el *escriba* aparece sentado, con las piernas cruzadas, el punzón o estilo en una mano y un extremo del rollo en la otra, como dispuesto a realizar un menester que por difícil y poco divulgado le hace sentirse ufano de sí mismo. Sus autores los han labrado en sendos bloques de caliza, les han puesto unos ojos de cristal que aún hoy conservan el brillo húmedo de ojos vivos, y los han pintado de pardo y ocre. El cristal de roca de los ojos recubre las piezas de que éstos se componen: córnea de alabastro, iris de basalto, pupilas de plata; los párpados son también postizos, fijados mediante clavijas de cobre. Es curioso el interés que estos artistas pusieron en vaciar el espacio que media entre los brazos y el tronco, pensando sin duda en que el hueco las haría parecer más estatuas, menos relieves, como les ocurre a los escribas labrados en granito o en otras piedras más ingratas que la caliza.

Ante el escriba del Louvre, tan vital dentro de su hermetismo, mucha gente se pregunta quién y qué habrá sido. Lo ignoramos. Ha podido ser el secretario de un personaje de alcurnia, o más probablemente aún, un alto dignatario de la corte, como parecen indicar su mirada astuta y su expresión, una expresión que irradia competencia, conocimiento de los hombres y seguridad de sí mismo.

Las dos estatuas de Ranofer, ambas de tamaño mayor que el natural, nos encaran con el aristócrata de gran talla y conformación atlética. En este caso sabemos qué fue este hombre en la vida: un

alto funcionario, el *prefecto de los canteros*; tuvo a su disposición, por tanto, a los mejores escultores y no cabe duda de que supo hacer uso de ellos. Seguro de sí como un faraón, el personaje emerge del bloque de caliza que lo respalda, y su cabeza se yergue, altiva y con un punto de desdén, ante la mirada del espectador. Uno de los escultores lo representa con la cabeza desnuda (retrato privado); el otro, con ella cubierta de peluca (retrato cortesano). Las diferencias de semblante son tales, que si no tuviésemos su nombre inscrito en las dos, dudaríamos de encontramos ante un mismo personaje. Es evidente, sin embargo, que cada uno de los escultores pretendió plasmar en su estatua su ideal del gran señor, aquel que ya entonces fomentaba la estructura feudal de una nueva sociedad.

La escultura en madera contaba con mayores facilidades técnicas que la de piedra, entre otras la de poder labrar la estatua por partes, y gozaba por consiguiente de una libertad también mayor. Entre los muchos ejemplares que se conservan, destaca una de las dos estatuas de Kaaper, más conocida por el nombre de *Sheikh el-Beled* que le dieron los nativos de Sakkara al reparar en su semejanza con el entonces alcalde de la aldea. La figura revela cómo los grandes artistas formados en la escuela de la IV Dinastía acertaban a plasmar los rasgos esenciales de una personalidad concreta, como la de este hombre gordo y entrado en años, seguramente bonachón y al mismo tiempo eficaz y competente en su puesto de mando.

Para acreditar que la estatuaria en madera está afectada por el mismo dualismo que la de piedra, junto a este retrato que representa a Kaaper desprovisto de peluca y vistiendo el faldellín liso de andar por casa, su tumba proporcionó otro que, como en el caso de Ranofer, se diría de una persona distinta. En ese otro, Kaaper lleva peluca y faldellín plisado, conforme a las exigencias de la etiqueta, y además está muchísimo más delgado y joven que en la otra y más celebrada estatua.

La creciente importancia adquirida por el individuo a expensas del tipo es bien patente en las representaciones del enano Seneb, especialmente en el grupo de caliza que lo representa en compañía de su mujer y de dos de sus hijos. Seneb vivió en tiempos de la VI Dinastía; se halla, por tanto, muy alejado en el tiempo de las figuras de piedra y madera que acabamos de comentar, más de un siglo, y muestra hasta dónde llegó en su trayectoria estilística la

escultura del Imperio Antiguo, aun dentro del inmovilismo que la caracteriza.



Estatua de Kaaper, más conocido como Sheikh el-Beled o
el alcalde de la aldea.

Museo de El Cairo.

Su acusada deformidad física, sus piernas y sus brazos extremadamente cortos, no han sido obstáculo para que Seneb triunfase en la vida: su tumba y su biografía ponen de manifiesto que no sólo ha alcanzado honores y riquezas sin cuento, sino que ha casado con una mujer de la aristocracia y ha tenido de ella hijos sanos y normales. El grupo representa a los esposos sentados en un banco prismático, como es de rigor en los grupos familiares, él con las piernas cruzadas sobre el asiento, como los escribas, para disimular, en lo que cabe, la cortedad de estos miembros, y ella en la postura normal, con los pies en el suelo, y el brazo derecho echado sobre la espalda de su marido, como era costumbre. Los dos hijos, que habitualmente se ponen uno a cada lado de sus padres, ocupan aquí el lugar que hubiera correspondido a las piernas de Seneb, de haber podido éste apoyar los pies en el suelo. Él grupo impresiona vivamente al espectador por muchas cosas: por el semblante grave y enérgico de Seneb, reflejo seguro del carácter que explica su éxito en la vida; por la ingenuidad y la complacida sonrisa de la esposa; por el candor y la natural timidez de los niños.

Así acaba la escultura, en particular la escultura en piedra, del Imperio Antiguo.

Entre las manifestaciones propias de esta época terminal, enormemente larga (es de tener en cuenta que Pepi II reinó casi un siglo, de 2247 a 2153 a. C.), se halla la de reunir en un grupo dos y hasta tres retratos de una misma persona. Para el doble retrato había antecedentes en parejas como las antes señaladas: retrato doméstico, sin peluca, y retrato cortesano, con ella. Pero ¿a qué los triples? Se ha pensado en que representen a la persona y al *ka* de la misma por partida doble. El problema lo plantean también las llamadas *estatuas-relieves* de las mastabas e hipogeos, siempre en número plural, tanto si están de pie como sentadas. No se trata de relieves, puesto que no obedecen a los principios del relieve, pero tampoco son estatuas en sentido estricto, puesto que están integradas en la arquitectura, formando cuerpo con muros o con falsas puertas. La mala calidad de la piedra de muchos hipogeos de provincias obligaba a revestir la figura de una capa de estuco que después se pintaba.

Junto a las estatuas de madera labradas por artistas de primera

fila, se inicia ahora un género que tendrá un brillante porvenir: el de la producción artesanal de millares de estatuillas de 20 a 35 centímetros de altura con destino a las tumbas. Son los llamados *sirvientes*. Normalmente se les encuentra aislados, pero también por parejas. Corresponden a los mismos tipos que aparecen en los relieves: el labrador con el azadón, la molinera, el o la cervecera, la cocinera, el carnicero, la portadora de una cesta o de una vasija en la cabeza, etc. También hay muchachas desnudas, no porque su destino fuese el que se les adjudica con el nombre de *concubinas*, sino simplemente por indicar que eran muy jóvenes, casi niñas, pues es corriente en grupos de mujeres que las mayores aparezcan vestidas y las más jóvenes desnudas.

El relieve

Ya hemos mencionado los 10.000 metros cuadrados de relieves que tuvo en su día el templo funerario de Sahuré en Abusir. De ellos apenas se han recuperado 150. Si no fuese por lo muy plano y discreto que es el relieve egipcio, cantidades como ésta cubrirían los edificios de una barroca fronda esculpida. Pero no es así; el relieve egipcio no aspira a confundir, a abrumar, sino a todo lo contrario: a aclarar, a narrar, a explicar; la figura es letra y número a la par. Unos rebaños de ovejas, unos hatos de cabras, unas manadas de asnos y otras de bueyes pueden parecer referencias a un mundo bucólico o simple alarde de escultura animalística impecablemente ejecutada. Pero si fijamos la atención, observaremos que estos magníficos cuadros de género están acompañados de unos letreros y de unos números que no sólo nos dicen que aquellos rebaños constituyen parte del botín que nuestro faraón Sahuré, fiel cumplidor de sus deberes, obtuvo de sus campañas de Libia, sino que especifican los millares, las centenas, las decenas y hasta las unidades de cabezas de que se componían aquellas capturas.

Por otra parte, el relieve egipcio, ni entonces ni más tarde, se apodera de la arquitectura reduciendo la función de ésta a la de soporte, ni siquiera en los casos en que paramentos enteros e incluso columnas están cubiertos. Cierto que la V Dinastía rompe con la sobriedad, el hermetismo, y hasta la falta de articulación

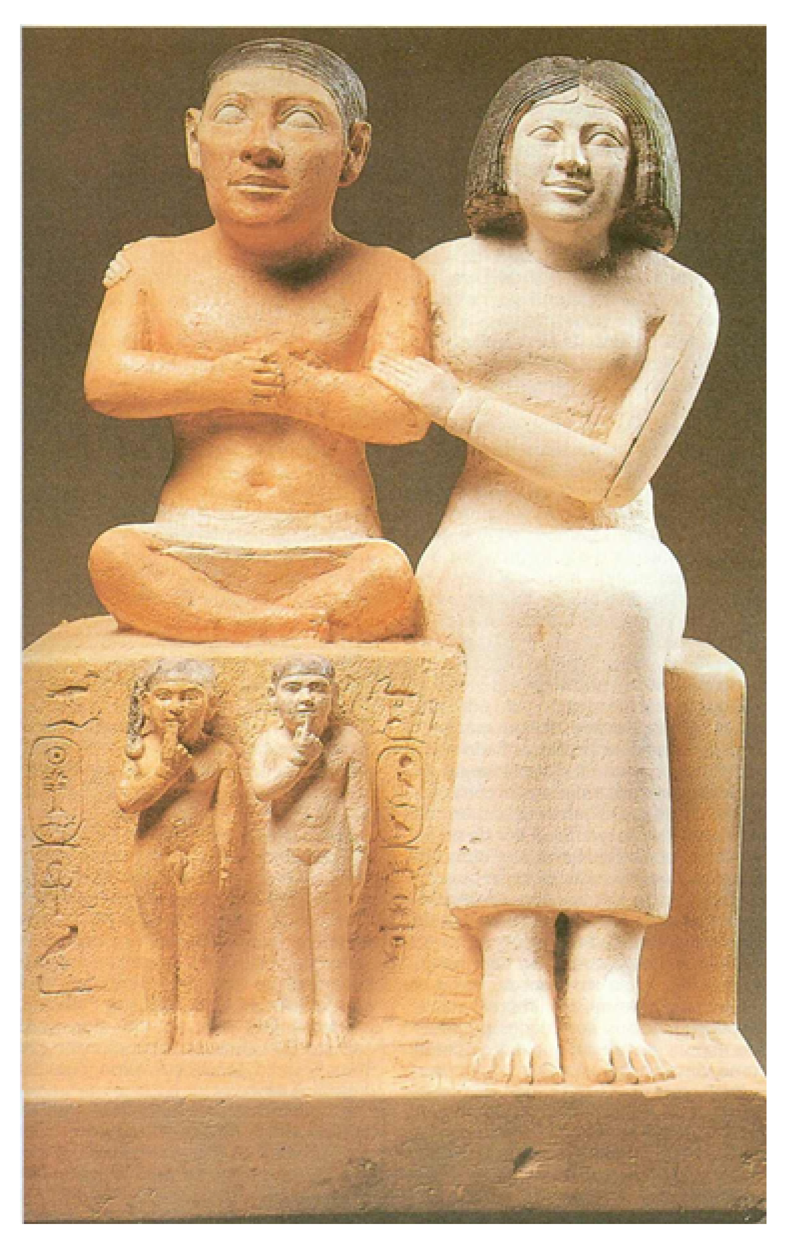
impuestos por Keops a una arquitectura que éste hubiese querido monolítica: pero no se trata tanto de una ruptura, como de una apertura a la naturaleza, de un restablecimiento de lo que antes era corriente y aceptado, lo que pudiéramos llamar el espíritu de Meidum, de aquellas mastabas tan parlanchinas de los cortesanos de Snefru.

Para que el relieve no sobrecargase la pared anulándola como tal, era preciso que fuese muy bajo, muy plano. Y lo es en efecto: casi un dibujo sin efectos de perspectiva. Los escultores cuadriculaban (a veces les bastaban unos puntos o unas líneas aisladas) las placas a decorar, bien ateniéndose a éstas, bien no; es decir, en ocasiones actuaban a sabiendas de que al lado de aquella placa disponían de otra.

El material predilecto es la caliza. Una vez hecha la plantilla, se dibujaban las figuras en color rojo o negro, se cincelaban, y se rebajaba por igual la superficie del fondo. Este también es susceptible de labra, por ejemplo, para representar una masa de agua o un tupido cañaveral. Por último, las figuras eran recubiertas de una pintura de tintas planas, sin sombreado. Hoy en día vemos a la mayoría de ellas sin los colores que han perdido y tal vez nos parecen más naturalistas de lo que eran originariamente, porque el color atenuaba el verismo con que los grandes escultores y pintores egipcios eran capaces de captar el natural.

Estos bajorrelieves estaban destinados a los ambientes interiores. Para los paramentos iluminados por el sol en el exterior de las mastabas fue inventado un tipo de relieve muy exclusivista: el relieve rehundido, en el que el fondo sólo se rebaja para acentuar el contorno de una o de varias figuras.

La temática es muy rica, pero homogénea en lo que cabe. Naturalmente, el rey tiene sus asuntos propios y exclusivos: la coronación, la fiesta del Sed, las campañas militares, las expediciones que envía al extranjero, las atenciones para con los dioses, en suma, todo lo que es la vida oficial y que para él no se reduce a este mundo (relieves de los templos), sino que, como era de esperar en Egipto, se proyecta también sobre el otro (tumba).



El enano Seneb, que vivió en tiempos de la VI Dinastía, y su familia. Museo de El Cairo.

Los particulares se recrean más en sus quehaceres cotidianos, particularmente en los que reportan placer o acreditan la marcha

triunfante del sujeto por la senda de la vida. Aquí las diferencias locales son imperceptibles: tanto da que examinemos las mastabas de Giza, de Sakkara, de Meidum, como que nos traslademos al Alto Egipto y veamos los hipogeos de Dendera, de Hemamiye o de Meir. Excusado decir que la tónica y la calidad las imponen siempre la corte y sus aledaños.

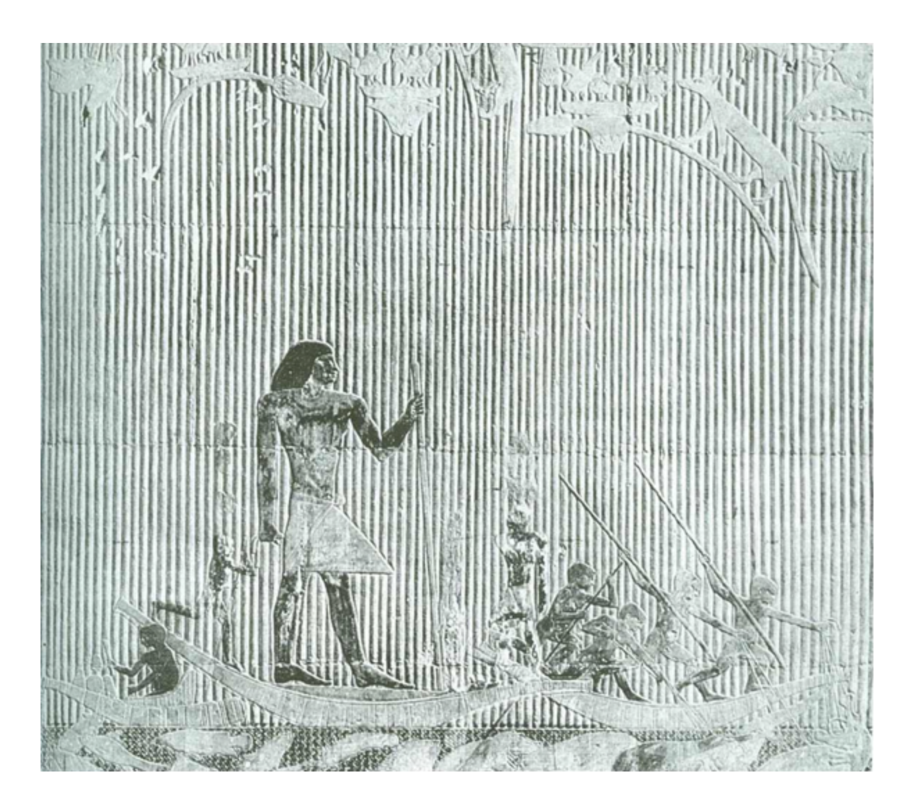
La gran cantidad de tumbas suntuosas de los cortesanos menfitas responde a que, como clase, era muy numerosa. Una persona capaz y tenaz podía trepar por la escala social hasta los primeros peldaños. Aquellos tiempos en que para estar en contacto o escuchar la voz del faraón y transmitirla a sus súbditos era menester ser príncipe de la sangre habían pasado. Una de las mastabas más ricas de Sakkara pertenece a Ti, *el honrado ante su señor*; el cual nos asegura en su petulante currículum que siendo peluquero real fue elegido para administrar la tumba del rey, misión que después de él sólo se había confiado a los visires, v. gr. Y en efecto, su tumba es tan suntuosa y bien decorada como las de los visires v. gr. Ptahotep, hombre de espíritu cultivado que fue autor de un *Libro de la Sabiduría*, Mereruka y otros, todos ellos portavoces de la clase dirigente que tanto en Menfis como en las provincias estaba echando los cimientos de una nueva sociedad feudal.

Amén de las estatuas de rigor, estos señores hacen en sus tumbas, por medio de los relieves, un impresionante despliegue de sus actividades predilectas, exponente de lo que ellos fueron como clase social, una clase que como la aristocracia inglesa, y antes la romana, se sentía orgullosa de su origen campesino. Para estas gentes el culto de Re, con el amor a la naturaleza que llevaba implícito, debió de significar una liberación. Es evidente que el arte del relieve de sus mastabas se deriva de los templos de Userkaf y Sahuré, faraones que aún llevaban con dignidad el título real. Sus autores aciertan a captar una bandada de pájaros, un banco de peces, un grupo de gacelas o una familia de fieras resaltando el encanto peculiar de cada uno de sus componentes, lo mismo en su forma que en su actitud, de tal suerte que cada uno de ellos afirma su propia individualidad dentro de su especie, y al mismo tiempo se constituye en clara nota de la común armonía.

El propietario de cada tumba no se recata de dejar bien claro desde el primer momento quién es allí el amo. Y para que no

perdamos tiempo en averiguarlo, él mismo nos sale al encuentro como estatua-relieve y como relieve de tamaño superior. Lo vemos así en las falsas puertas, en las paredes, en los pilares, desde la entrada misma de la mastaba. Aquí lo vemos de pie, caminando; allí, sentado. Aquí se nos presenta con la cabeza al natural, con el pelo corto, como lo gasta; allí prefiere que lo veamos con una de sus pelucas de gala, bien la de bucles cortos y rizados, bien la de pelo lacio y largo, caído sobre la espalda. A veces acompaña a estas pelucas, sobre todo a la segunda, una perilla, también postiza. Sus manos suelen empuñar las insignias de su autoridad: la vara larga de funcionario, el cetro, la cinta o el látigo. Muy a menudo lo acompaña su mujer, que en ocasiones le pasa un brazo por la espalda del modo acostumbrado. No es raro que la mujer aspire el aroma de una flor de loto que lleva en la mano.

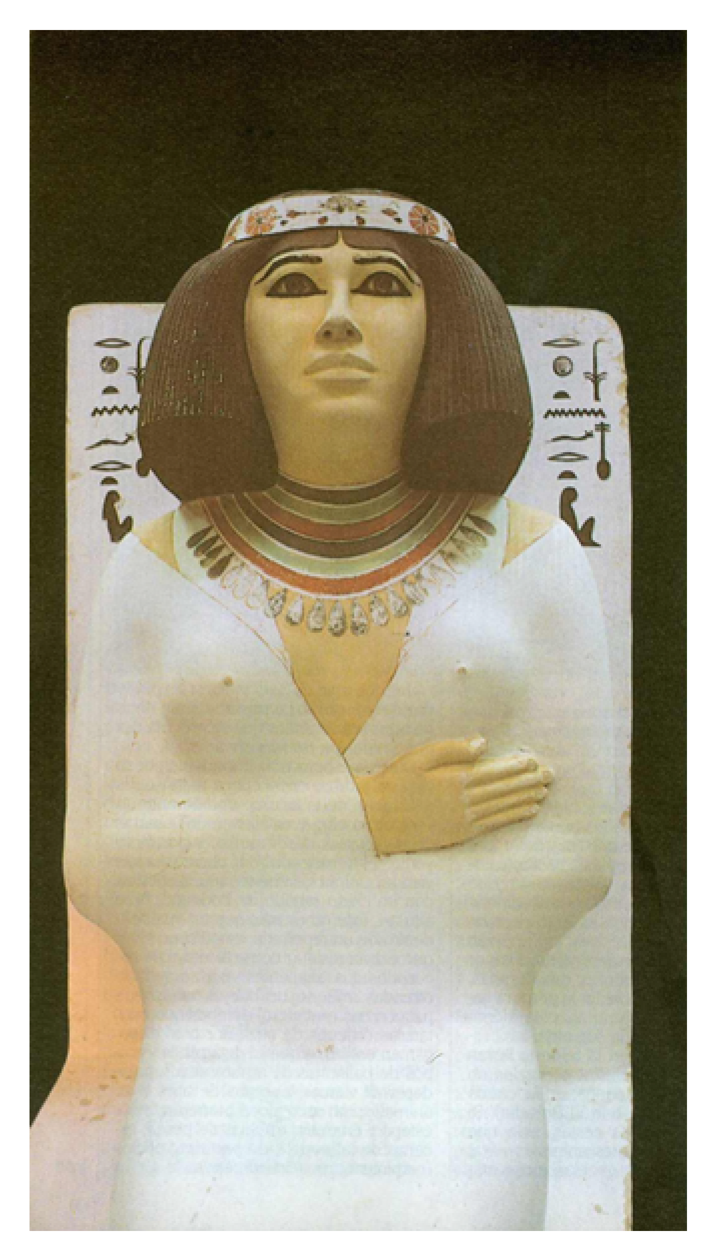
Las mastabas más ricas en número de relieves pertenecen a la segunda mitad de la V Dinastía (hacia
2380-2322
a. C.) y a toda la VI. El comienzo de esta proliferación lo señala la tumba de Ti, que sirvió sobre todo a Neuserre y pudo por tanto beneficiarse del magnífico arte patrocinado por éste. Representantes típicos de fines de la dinastía son Ptahotep y Achaethotep, mientras que Mereruka, con sus 32 cámaras decoradas con relieves, es el más preclaro exponente de la VI Dinastía y del tono menor de su expresión artística.



Representación de Ti dirigiendo la caza del hipopótamo. Relieve de la tumba de Ti en Sakkara.

Aunque este arte no alcanzase a ver el término de la VI Dinastía (hacia 2130 a. C.), abarca un período demasiado extenso para que no se produjesen en el mismo otros cambios que los de una cierta pérdida de calidad. Y, en efecto, los cambios ocurrieron y Junker ha detectado unos cuantos en su estudio de Giza. Las escenas de música y baile, por ejemplo, no aparecen hasta bastante entrada la V Dinastía. Observando qué ocurre, por ejemplo, en las tumbas de la familia Sechemnofer a lo largo de cuatro generaciones sucesivas, se aprecian cambios como los experimentados por las hileras de portadores de ofrendas, mujeres en su mayoría. En la primera generación, todas llevan una cesta idéntica en la cabeza; en la segunda, las cestas son desiguales; en la tercera, llevan distintos vestidos y distintos regalos en las cestas y en las manos; en la cuarta (correspondiente ya a la VI Dinastía) no sólo son distintas las cestas, sino que también llevan distintos animales —vacas, temerás, cabras,

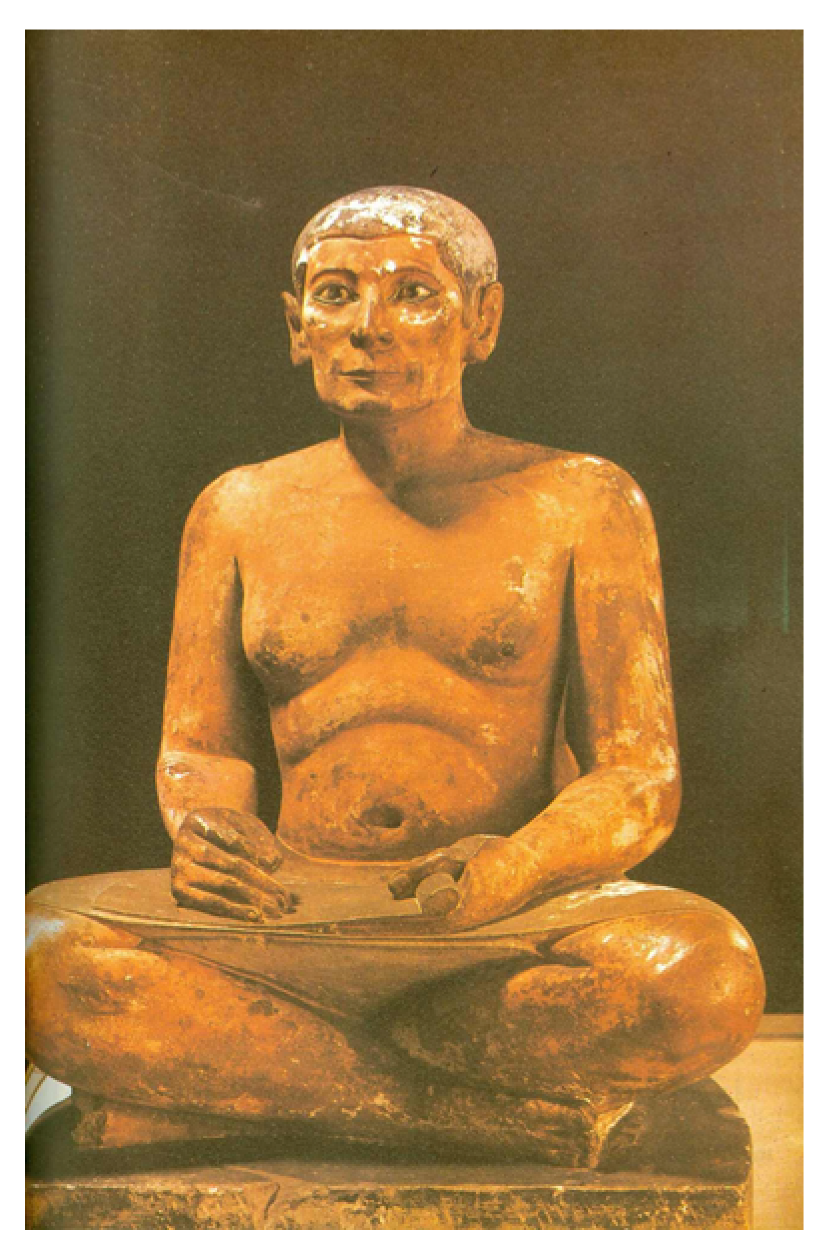
gacelas, etc.— atadas de un ronzal. Lo mismo cabría decir de otros temas en los que se procura dar una impresión de mayor variedad.



Estatua de Nofret (del grupo Rahotep y Nofret). IV Dinastía.
Es sorprendente su elegancia, belleza, calidad escultórica y estado de conservación…

Debe recordarse que esta escultura fue realizada hace 4.500 años.

Quizá la escena más importante por su vieja raigambre en la época tinita sea la del dueño de la tumba sentado ante un velador en el que se alinean unas barras de pan (vistas desde arriba, y por tanto verticales), rodeado de otras muchas viandas minuciosamente representadas con un cierto sentido de bodegón. Pero aun así, éste no es más que un apartado dentro de un repertorio variadísimo en el que cabría resaltar como temas más socorridos los siguientes: portadores de ofrendas, muerte de bueyes atados de patas en un matadero, escribas que anotan las órdenes de su señor o le entregan un escrito, orquesta de arpistas y grupos de bailarines de ambos sexos, jugadores de damas, cacerías de aves y de animales con arco y con bumerán, en la estepa y en el río, escenas de pesca, escenas de labranza y de pastoreo, oficios (carpintería, metalistería, etc.)…



El escriba sentado (V dinastía, Museo del Louvre, París).

El Primer Periodo Intermedio

(2130-1991)

La desintegración del Imperio Antiguo se genera en Menfis, donde el reinado larguísimo, casi centenario, de Pepi II (2247-2153 a. C.) da pábulo a que se reúnan todos los ingredientes de una profunda crisis socioeconómica. Menfis era un distrito superpoblado de funcionarios, militares, procesionales especializados, personal de los templos y de las ciudades pirámides, comerciantes, artesanos, obreros en activo y en paro. La miseria de los pobres contrastaba como en ningún otro lugar con el bienestar de las clases acomodadas. Bastaba con que la mala gestión de la administración del Estado provocase la carencia de víveres, para que el malestar reinante degenerase en hambre y en revolución.

Dice Manetho que la Vil Dinastía estuvo compuesta de 70 reyes, cada uno de los cuales reinó 70 días. Es un modo de hablar eufemístico, a falta de términos tales como *comité revolucionario*. Un escrito de entonces, *Admoniciones de un sabio*, ofrece un cuadro deprimente de la anarquía en vigor: los esclavos y los desposeídos saquean las mansiones de los nobles; los caminos y los campos están plagados de bandoleros; los labradores realizan sus faenas armados; las familias luchan entre sí hasta el exterminio; las tumbas son saqueadas sin piedad; los recién nacidos se lamentan de haber venido al mundo… en fin, calamidades por doquier.

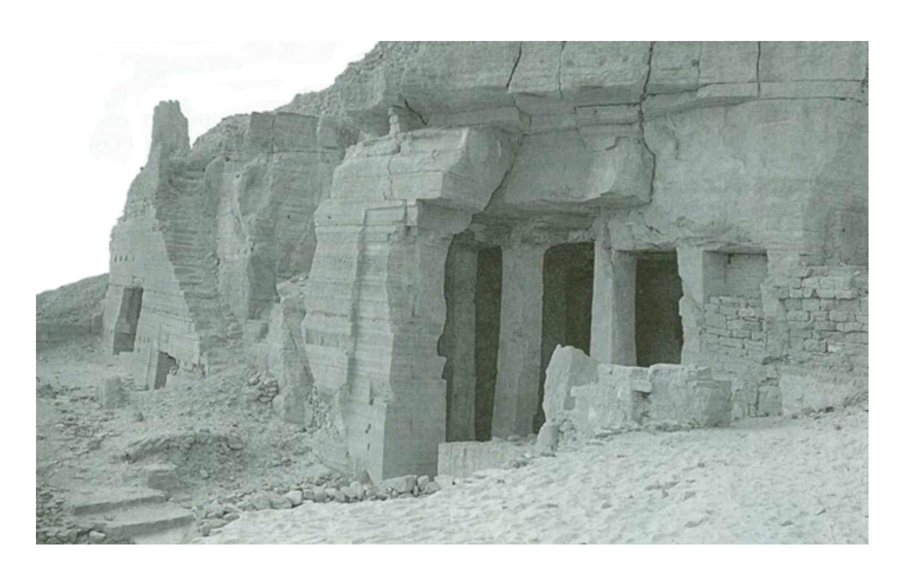
No mucho mejor les fueron las cosas a los componentes de la Dinastía VIII. En total se les asignan hoy, a las dos, entre veinte y veinticinco años de gobierno, si puede llamarse así el caos reinante.

El Alto Egipto se halla dividido en comarcas donde un general se ha hecho fuerte con sus tropas o un sumo sacerdote *—prefecto de profetas* sería el término adecuado— asume el poder con el

respaldo del personal y de la economía de un templo. Varios de ellos lograron sacar adelante a los suyos, pero contribuyeron a la desintegración de un Estado que necesitaba para su prosperidad de la cooperación y de la unidad de todos. Sin un comercio organizado y sin los transportes habituales, la plaga del hambre aquejó a muchas comarcas de Egipto que nunca la habían conocido. En Menfis, decían, llegaron a producirse casos de canibalismo.

Herakleópolis y Tebas

Estas dos ciudades no tardan en convertirse en los nuevos centros del poder del país. Herakleópolis (la actual Ihnasia el-Medina) al norte, a unos 100 kilómetros al sur de Menfis, y Tebas al sur. A la primera de ellas atribuye Manetho sus dinastías I
X y X,
las dos de la Casa de Achtoes, *el más terrible de los reyes*. Tanto el fundador como sus sucesores representan la continuidad de la tradición del Imperio Antiguo. Si no logran unificar de nuevo el país, honor que corresponderá a los tebanos, sí consiguen salvar la cultura y el arte egipcios. Dos de las obras maestras de la literatura, incluso a nivel universal, *Lamentos de un labrador* y *Doctrina para Merikaré*, están escritos en su época, y la segunda de ellas por obra de un rey, cuyo nombre ignoramos, que trasmite al príncipe Merikaré, su hijo, unas enseñanzas de admirable contenido ético y unos conceptos de dios, de la vida y del hombre realmente ejemplares. Las ideas de que sólo hay un dios y de que el hombre se salva o se condena, no por cumplir o no un ritual, sino por sus obras suenas o malas, germinaron por vez primera en mentes herakleopolitanas. En una época en que la conservación de la cultura, amenazada de muerte, dependía de la palabra hablada y escrita mucho más que de las imágenes del arte, aquellos hombres de Herakleópolis se granjearon para siempre el respeto de la posteridad.



Hipogeo de un príncipe de Elefantina en el Alto Egipto.

La Dinastía XI, contemporánea de las dos anteriores, contaba entre sus antepasados a un *prefecto de profetas* que en los años del hambre había sabido administrar con tino el templo de Amón en Karnak. Nadie hubiera imaginado el porvenir reservado a aquel oscuro dios de cuernos de carnero y a aquel insignificante lugarejo. Pero de éste nacería la gran Tebas de las cien puertas, y de sus príncipes, tan rudos como engreídos (el lema del hidalgo tebano rezaba: *Yo soy el héroe que no tiene par*), los tres Antef antecesores del reunificador Mentuhotep (2060-2010 a. C.). Nada tiene de extraño que enfrentados a rivales de este talante, los cultos y reflexivos faraones de Herakleópolis acabasen por sucumbir. Pero para esto faltaban aún bastantes años.

Entre tanto, Egipto viviría dividido en dos Estados, muy desiguales en lo espiritual, pues mientras el norte conserva la cultura heredada, los tebanos acreditan no sólo en la artesanía de sus estelas, sino, lo que es peor, en su lengua y en su escritura, una apreciable falta de educación.

Arquitectura. Hipogeos y tumbas en saff

Su peculiar talante, poco propicio a las finezas, no les había dado hasta ahora a los tebanos, y en general a las gentes del Alto Egipto, ocasión de demostrar qué eran capaces de hacer con el arte. Y así les vemos en el Imperio Antiguo seguir dóciles las directrices menfitas, haciendo de ellas el mejor uso que su índole les permitía.

La topografía y la geología del territorio imponían casi, en lugar de mastabas, tumbas rupestres abiertas a ras del suelo en los paredones rocosos, los llamados hipogeos en lengua griega. Solían constar de una o varias cámaras rectangulares situadas una a continuación de otra y mostrando todas una tendencia a que el ancho predominase sobre el fondo, esto es, a cortar perpendicularmente el eje transversal o a formar un ángulo recto con el corredor de entrada.



Estatua de Mentuhotep I,
Museo de El Cairo.

Desde la VI Dinastía esta relación se invierte, es decir, predomina el fondo sobre la anchura y se dejan en reserva, como si sostuviesen el techo, columnas o pilares de roca natural con sus

correspondientes capiteles. Se trata de imitar el aspecto de la arquitectura arquitrabada y de reforzar el efecto de los relieves. El Imperio Medio acentuará la tendencia a alargar en profundidad las estancias de la tumba para situar al fondo de la misma, bien a ras del suelo, bien en lo alto de una escalerilla, el nicho donde la estatua del difunto es objeto de culto. En el largo túnel que es ahora la tumba pueden interponerse salas o mediar hileras de columnas o pilares a un lado y otro del pasillo.

Como variante del hipogeo nace, bajo el patrocinio de los tres reyes de nombre Antef, la tumba en *saff* (*serie*, en arábigo), de la que sobreviven más de cien ejemplos. Cuando el primero de los Antef adopta este tipo, sus arquitectos eligen una ligera pendiente para ponerle como antesala un rebaje de 300 metros de longitud y 70 de ancho, y como fondo, la pared de la montaña tebana en la que se abre el ancho pórtico de la tumba rupestre con sus dos filas de pilares cuadrados labrados en la roca. El hipogeo no era mayor de lo corriente: se internaba en la roca desde el centro del inmenso pórtico y podía estar acompañado de otras tumbas de esposas y miembros de la familia.

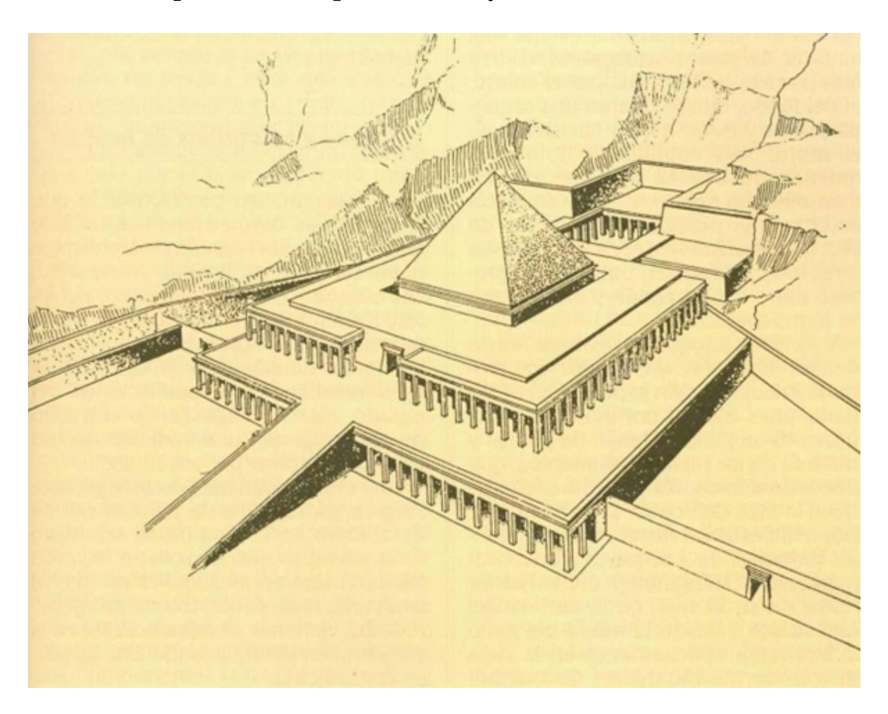
Lo importante y revolucionario es un nuevo concepto de la arquitectura, en virtud del cual la tumba deja de ser un cuerpo ajeno al paisaje, un sólido geométrico que se le impone a éste como un acto de voluntad o de fuerza (la pirámide), para entender el edificio como espacio que se modela y engasta en el paisaje. He aquí algo en que Menfis no labia pensado, una novedad tebana de tremendas consecuencias. La más inmediata de ellas fue el monumento de que pasamos a tratar.

El mausoleo de Mentuhotep en Deir el-Bahari

El faraón Mentuhotep, cuyo nombre significa *Montu* (el dios del cantón de Tebas) *está satisfecho*, tenía que expresar de modo duradero que la más grandiosa de sus realizaciones había sido la reunificación del país. Y como otros muchos antes y después que él, decidió hacerlo en su tumba, un edificio que sin renunciar a las connotaciones paisajísticas y espaciales de sus antecesores, los tres Antef, aceptaba e incorporaba los elementos que en el Bajo Egipto,

recién conquistado por él, eran inseparables de la imagen de la realeza, a saber: las pirámides, las rampas de acceso, los austeros patios porticados. Estos habían sido ya perfectamente asimilados por las tumbas en *saff*, pero ahora se trataba de estrechar más los vínculos que garantizasen la estabilidad de la unión recién alcanzada.

Para una obra tan comprometida, el responsable de la misma eligió el escenario más grandioso que el paisaje de Tebas ofrecía: el acantilado de Deir el-Bahari. Y después hubo de cavilar mucho, pues la conjunción del edificio con este paisaje fue tan adecuada, que los dos salieron ganando con la operación. Era menester para ello dar a la arquitectura unas trazas que armonizasen con los caracteres esenciales de aquel paredón de roca, rojiblanca, arañada por la erosión de arriba abajo, sin pretender competir con su grandiosidad que ni las Pirámides alcanzarían a emular. El paisaje había de ser, pues, factor primordial; y en efecto, lo fue.



Reconstrucción ideal del mausoleo de Mentuhotep I en Deir el-Bahari.

Para empezar, la avenida de acceso fue proyectada no como el

túnel angosto y mal iluminado de las pirámides clásicas, sino como una espaciosa y larga avenida de 1.200 metros, que obligaba a contemplar en lontananza la majestad del escenario natural en que el edificio se hallaba engarzado. La avenida desembocaba en una gran plaza
$(100 \times 200$
metros) para la que e suelo en pendiente se había rebajado y que tenía, como fondo y antesala del monumento, un pórtico de dos filas de pilares. Delante de éstos fueron plantados, en hoyos abiertos al efecto en la roca y rellenados de tierra, varias filas de árboles que armonizaban con los pilares y atemperaban el efecto de un panorama tan exclusivamente pétreo.

Sobre la terraza a que da frente este pórtico, se alza un templo de forma extraña y no aclarada todavía, sobre todo después de que D. Arnold ha formulado serias dudas sobre el coronamiento piramidal que se le ha venido atribuyendo. Tal y como antes se pensaba, la rampa de acceso daba frente a la puerta de un recinto de paredes en talud cubiertas de relieves (el rey en la fiesta del Sed; fundación del templo; escenas de lucha; viajes en barco; cacería). La fachada y los lados de este recinto están orlados de un pórtico de dos filas de pilares cuadrados; su interior es una sala hipóstila de pilares octogonales, en tres filas por tres lados, y dos por el cuarto, el del fondo, donde se abre una segunda puerta y están medio encajadas en el muro, seis capillas de princesas muertas durante la construcción del mausoleo. Lo más extraño de esta sala es el prisma macizo, de 7 metros de alto, que se alzaba en el centro y que se venía reconstruyendo como un compromiso entre una pirámide y un obelisco de forma arcaica.

A partir de aquí, los constructores de Mentuhotep hubieron de abrir una profunda entalladura en la pared del acantilado, para edificar por detrás del monumento un patio rodeado de pilares y una sala de los mismos elementos, que antecede a la capilla de culto incrustada en la roca del fondo. Las paredes de esta celia estaban decoradas con relieves pintados, de los que se conservan fragmentos (Mentuhotep entre Hathor y otra diosa; el rey con la corona del Bajo Egipto). Desde la mitad del patio se internaba oblicuamente en la roca un corredor de 150 metros de longitud que llevaba a la cámara del rey, donde éste fue sepultado sin momificar y sin

sarcófago. Otro corredor, de 150 m de largo, llevaba desde la gran plaza de acceso a una cámara que contenía la famosa estatua del rey, amén de un sarcófago de madera cubierto de inscripciones, pero sin nombre alguno. Otra cavidad abierta aquí mismo en la roca, esta vez al fondo de un pozo vertical, contenía unas vasijas y tres barcos de madera; al fondo de otro pozo se halló un sarcófago de madera con la inscripción *Mentuhotep, hijo de Re*, que pudo corresponder al último faraón de este nombre, pero no al constructor del mausoleo.

La comparación de este monumento con sus antecedentes conocidos pone de manifiesto cómo fue alcanzada en él una perfección que pudiéramos calificar de clásica. Poco importa que siglos más adelante la reina Hatchepsut edificase al lado un templo cuya grandiosidad había de relegar a éste a un término secundario, porque lo más original: la valoración del paisaje como prolongación, y hasta si se quiere, culminación de la arquitectura, está ya aquí, en la Tebas de hace cuatro mil años, cumplidamente logrado.

Estatuas y estatuillas de madera

La estatuaria en piedra, por lo que hoy sabemos, cayó en desuso en el Bajo Egipto, incluido el cantón de Menfis, durante este Primer Periodo Intermedio. Las estatuas de palo, en cambio, siguieron haciéndose como antes y con el mismo destino: acompañar a los muertos en sus tumbas. Aun sin alcanzar niveles artísticos comparables a los del pasado, estas estatuas tienen el mérito de conservar viva una tradición que no tardaría en volver por sus fueros.

Una curiosa variante de este género, surgida ahora, es la de tallar el retrato del difunto en la tapa de su sarcófago de madera, lo que no sólo se hace en Sakkara, sino en localidades de más al sur, como Asiut y Rife. Este nuevo género había de tener su influencia sobre la escultura en piedra cuando ésta quedase restablecida.

Todas las estatuillas de sirvientes, cada vez en números mayores, se hacen ahora de madera y de varias piezas; sobre todo los brazos,

suelen ser independientes y por supuesto, los utensilios o herramientas que éstos manejan (muchos de ellos de cobre); a veces los vestidos son de tela natural.

Una novedad a señalar consiste en la aparición de grupos numerosos representando escenas de una gran variedad. Las figuras están pintadas; con arreglo a lo tradicional, los hombres tienen una tez morena, las mujeres clara. Las faenas agrícolas ofrecen una rica temática: labradores arando; dos de ellos atendiendo a una vaca en el parto; otros ordeñando vacas o conduciendo un rebaño en presencia del dueño, que contempla la escena desde debajo de un baldaquino; edificios como casas de muñecas, con todas sus habitaciones y las actividades que en ellas se desarrollan; establos del ganado; graneros; talleres de hilado y tejido; panaderías; cervecerías; carpinterías; un matadero en que son sacrificados un buey, una cabra, etc.

Las figuras más corrientes, deliciosas algunas de ellas, son las sirvientes que solas, por parejas o en fila, aportan las viandas, las ropas y otros artículos que el muerto necesitará en la otra vida. El traslado lo suelen hacer en un cesto o en un recipiente que llevan en la cabeza sujeto por el brazo izquierdo mientras el derecho se ocupa de agarrar por las alas a un pato u otro volátil vivo. El apogeo de este género de artesanía (arte en ocasiones) tiene lugar durante el Imperio Medio; pero el impulso venía dado desde el Primer Periodo Intermedio. La falta de valor artístico de que adolecen algunas figuras y maquetas se ve compensada por el documental y etnográfico de todas ellas.

Una curiosa novedad, aquí como en el relieve, es la aparición de formaciones militares. La serie más impresionante apareció en la tumba de Mesehti, en Asiut. Se trata de dos secciones de 40 hombres que marchan formados en filas de a cuatro sobre tablas. Una de las unidades va armada de escudo y lanza con punta de cobre, machete y casco; la otra es menos uniforme de estatura, sus componentes son algo más bajos y de tez más oscura que los de la primera, y van todos ellos armados por igual, de un arco en la mano izquierda y de un haz de flechas con puntas de sílex en la derecha.

La escultura en piedra. Mentuhotep

Por extraño que parezca, en vista de su retraso cultural, el Alto Egipto conservó la escultura en piedra. Aunque sólo fuera una tosca figura, en las tumbas que podían permitírselo, la tradición no se perdió del todo. En Asiut, por ejemplo, la gente acomodada adquiría una estatuilla de piedra del único escultor o taller que las fabricaba, y la colocaba en el lugar de honor de la tumba, en compañía de otras muchas de madera. Algo parecido ocurría en todas partes donde labia algún artesano, que seguramente pedía un buen precio por sus figuritas, de pie o sentadas, hechas en serie y que sólo iban a diferenciarse por el nombre del cliente, que se les grababa.

El único faraón que cuenta con estatuas seguras es Mentuhotep, y para eso pocas de ellas conservan la cabeza. Son todas figuras de una fortaleza sobrehumana. Parece como si la estatuaria estuviese empezando otra vez y partiendo por ello del ídolo mágico, tosco y primitivo. No sabemos por qué (desde luego, no para ser vistas en escorzo en lo alto de un pedestal o de una escalera) tienen unas piernas enormes y los dedos de los pies un poco abiertos en abanico. La estatua es aún más piedra o tronco de árbol que criatura de carne y hueso.

Dentro de esta facies rústica, la estatua sedente hallada en el cenotafio de Deir el-Bahari es digna del puesto de primera fila que ocupa en la galería de os monumentos faraónicos. Arrebujado en el manto de la fiesta del Sed, que le obligaba a mantener los brazos cruzados sobre el pecho, el rey aparece aquí sentado en el trono y llevando la corona roja del Bajo Egipto. A este color rojo de la corona y al grisáceo de la capa, se suma, formando un contraste vivísimo, el negro oliváceo de la tez, que infunde a la estatua una apariencia espectral. Como dice Vandier, *uno se siente seducido, no por el encanto, sino por el vigor casi brutal de esta obra extraordinaria*.

La transición del Imperio Antiguo al Medio puede observarse en dos niveles sociales. En el propio de la clase media, que es el más general, se hace muy sensible el descenso del nivel de vida y de cultura. Sirvan de ejemplo estelas como las de Dendera, derivadas de los relieves de las puertas falsas de las mastabas. Además de los jeroglíficos de rigor, se esculpe en ellas la figura de perfil del difunto, solo o en compañía de su consorte, unas veces en ¡a rutinaria actitud de marcha, con la vara en

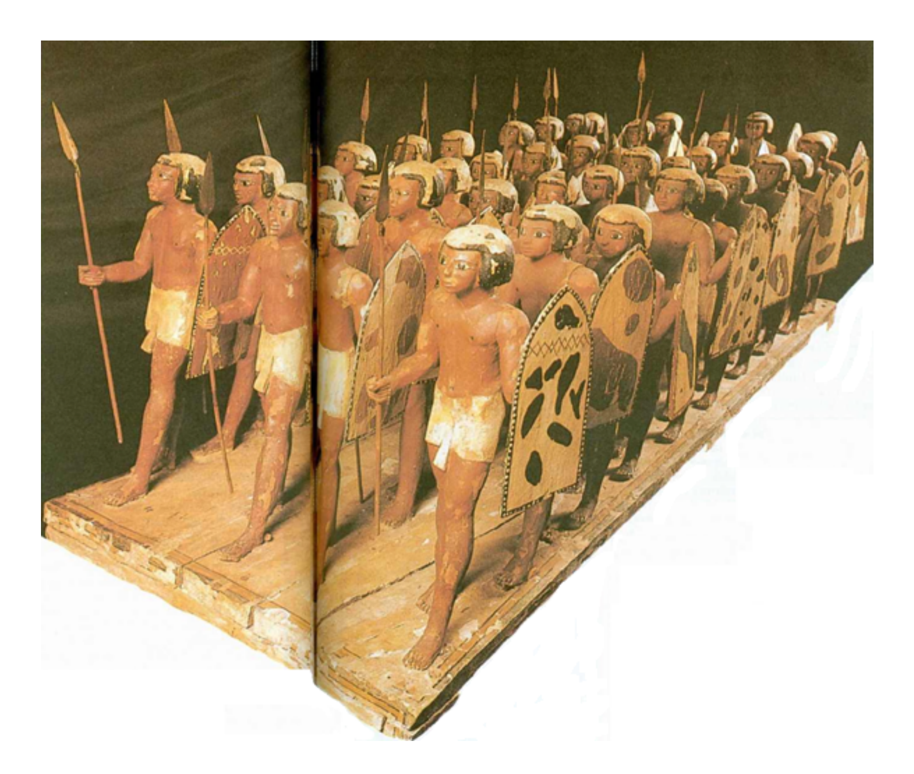
una mano y el cetro en la otra, otras sentado ante el velador de los panes y demás viandas. Las personas parecen, por lo regular, algo más flacas que antaño, y desde luego están diseñadas con poca o ninguna gracia.

Relieve funerario

En cambio, en los círculos muy selectos de los príncipes de los antiguos nomos, aún se pueden encontrar artistas de primerísima categoría. Los relieves de la tumba de Senbi, en Meir, por ejemplo, no tienen nada que envidiar a los de las mastabas de la VI Dinastía. En algún caso concreto, como es el de la caza en el desierto, el hipogeo de Senbi encierra una obra maestra del género, llena de vida hasta en sus más mínimos detalles. No se trata sólo de cómo el cazador está observado del natural y dispara el arco en la postura adecuada, echándose un poco hacia adelante y doblando la pierna izquierda, sino en la perfecta caracterización de los animales y de sus posturas: los leones, los antílopes (el búfalo, el óryx, el íbice, la gacela), las hienas, etc., dando la impresión de formar parte de un conjunto dentro de un escenario común, con el suelo de la estepa diestramente sugerido.

Pero ya a Ukh-hetep, hijo del anterior, no le fueron tan bien las cosas. En su tumba hay cuadros como el de los recolectores de papiros y el del rebaño, precedido por un pastor, tan depauperado, que parece una alegoría del hambre, en los que se perciben hasta ciertas notas de humor; pero en cambio, la escena de la cacería, no sólo carece de la grandiosidad de la de Senbi, sino incluso de la cohesión de unas figuras con otras, pese a lo bien diseñadas que aún están.

En esta misma línea de alta calidad se encuentran los hipogeos de Berche pertenecientes a Dintihotep, Ahanakht etcétera, a cuyos artistas no afectó prácticamente la crisis. Refugiados en estas pequeñas cortes comarcales, mantuvieron la tradición del arte de las mastabas menfitas; en algún caso, como el de una vaca parturienta de Meir, o el de los antes citados recolectores de papiros, parece que nos encontramos ante verdaderas copias de relieves de mastabas del Imperio Antiguo, que entonces eran accesibles.



Sección de lanceros hallada en la tumba de Mesehti. Museo de El Cairo.

Tebas debió de encontrarse en una situación similar, aunque lo conservado no permita probarlo. Con anterioridad a la unificación, Mentuhotep conmemoró sus triunfos militares en unos relieves de Gebeien donde se hizo representar, agarrando por el moño y golpeando a un egipcio, un nubio, un asiático y un libio. Como obras de arte estos relieves quedan muy por debajo de los funerarios, pero encierran el interés de mostrar al rey a escala humana, y por tanto mucho más próximo a sus mismos enemigos. Esta humanización del faraón será un rasgo que asumirán como distintivo los faraones de la XII Dinastía.

También de las reinas y princesas tebanas poseemos relieves, si no tan jugosos como los de Senbi, sí interesantes como últimos destellos de un arte que en realidad seguía nutriéndose del pasado.

La época clásica: Dinastía XII

CON una orden terminante de *no se hable más de los derechos del hombre* (derecho de propiedad, de libertad, de justicia…), la Doctrina de Amenemhet *(Amón está en la cúspide)*, redactada a instancias de su hijo Sesostris I, una vez que aquél fue asesinado por una conjura de palacio, ponía fin al Egipto democrático y autonómico que se había impuesto merced a la concepción herakleopoiitana del hombre como señor del mundo y, consecuentemente, del rey como funcionario al servicio del mismo. El objetivo de la Dinastía no era otro que restaurar el Estado totalitario del Imperio Antiguo. Y hay que reconocer que lo consiguió, salvo en un aspecto: restablecer el vínculo espiritual existente antaño entre el faraón y el individuo, en virtud del cual éste creía en la divinidad de aquél. Eso no lo consiguió la Dinastía XII —el Imperio Medio, la época que las generaciones posteriores habían de considerar como más clásica y más egipcia que el mismo Imperio Antiguo—: y de ahí su única frustración, bien visible en las expresiones enérgicas, pero adustas y decepcionadas, de los semblantes de los reyes.

Aparte de éste, todos los demás puntos del programa de gobierno fueron alcanzados: orden, tranquilidad, prosperidad material, centralismo, funcionarios en lugar de nobles, poderío militar, ascendiente sobre los países y ciudades del extranjero (Byblos, Ugarit, Palestina), dominio del Sinaí, conquista de Nubia. Como si ¡os dioses quisiesen mostrar su conformidad con el orden imperante, casi todos los faraones tuvieron reinados largos y prósperos, en los que el monarca, una vez alcanzado el umbral de la vejez, asocia al trono al hijo que ha de sucederle y éste asume el mando del ejército y la representatividad del Estado, mientras que el padre se retira a un segundo plano, más honorífico que activo.

Así reinaron Amenemhet I

(1991-1961
a. C.), Sesostris I
(1971-1925),
Amenemhet II
(1929-1891),
Sesostris II
(1896-1877),
Sesostris III
(1877-1839),
Amenemhet III
(1839-1791).
Con éste alcanza Egipto la cumbre de su poderío; seguidamente, comienza a descender con Amenemhet IV
(1791-1781)
y su hermana Sebekneferure
(1781-1777).
Esta da paso a la dinastía XIII, de muchos reyes débiles, puestos y depuestos por los funcionarios, que son quienes realmente detentan el poder.

Obras públicas.
La colonización del Fayum

Las realizaciones de la Dinastía XII en este terreno fueron inmensas, pero la mayor y más duradera, sin duda, la colonización del Fayum. Este oasis está regado por un brazo del Nilo, el Bahr Yusuf, que se separa del cauce principal cerca de Deirut —y por tanto, cerca también de Tell el-Amarna, capital en tiempos de Amenofis IV— y después de realizar un largo recorrido paralelo al del curso del Nilo, atraviesa la Cordillera Occidental, en las proximidades de Illahun, y desciende a la depresión del Fayum. Una vez aquí, desemboca en el Birket Karun, el antiguo lago Moeris de Heródoto (del egipcio
mer-wer
, gran lago), mucho más extenso en la Antigüedad que en el presente.

Las diferencias de cotas constituyen un rasgo dominante en el

paisaje, v. gr.: la superficie actual del lago, según datos del año 1931, se encuentra a 45 metros bajo el nivel del mar. Su profundidad es de ocho metros. La ciudad de Illahun se halla a unos 26 metros sobre el nivel del mar, con lo que resulta que la cota más baja del Fayum, que es el fondo del lago, viene a encontrarse a unos 79 metros por debajo del nivel del valle del Nilo. Aunque poblado ya durante el Imperio Antiguo, e incluso en época prehistórica, el Fayum no fue sistemáticamente colonizado y convertido en una de las comarcas más feraces de la tierra, hasta que la Dinastía XII emprendió las grandes obras de ingeniería que permitieron multiplicar la superficie cultivable. Heródoto no salía de su asombro ante la magnitud de aquella empresa. La capital del distrito, situada en la ribera del lago, tenía un nombre que el historiador traduce a su lengua como *Krokodeilon polis*, la *Ciudad de los cocodrilos* (la actual Medinet el-Fayum), en honor del rey de los saurios, que era objeto de culto en la localidad.



Sesostris I en el relieve de un pilar procedente de Sakkara. Museo de El Cairo.

Cuando Amenemhet III decidió dar el impulso definitivo a esta obra de colonización, la superficie cultivable se reducía al delta del Bhar Yusuf, en las proximidades de la capital. Para que el resto, que

eran inmensos pantanos, se convirtiese en tierras de labor era menester regular tanto las entradas de agua como el drenaje de los terrenos, y aquí fue donde los técnicos de Amenemhet II realizaron una obra de ingeniería de canales que causaba el asombro del mundo antiguo. Gracias a obras como ésta, aún en tiempos de Roma, Egipto era el primer productor de alimentos de todo el Imperio Romano, y por tanto, el gobierno (la prefectura; de Egipto, el cargo político más importante fuera de Italia.

Satisfecho de haber coronado con éxito aquella empresa tan descomunal, Amenemhet III quiso erigir allí, en Hawara, el lugar de su eterno reposo, para lo cual no tuvo reparo en abandonar la tumba que tenía dispuesta en Dahsur. La posteridad, respetuosa con su memoria, lo veneró como a un dios hasta el final de la historia de Egipto.

La escasez de obras edilicias del Imperio Medio se debe a la renovación o reconstrucción de las mismas en épocas posteriores. Sólo las muchas referencias a fundaciones de monumentos, donaciones y obras de extracción y búsqueda de materiales de construcción y decoración, tanto en el país como fuera del mismo, suplen en parte aquella deficiencia.

Así, hay constancia de que Amenemhet I promueve la extracción de diorita en las canteras de Toshke, y de piedras duras, en general, en las del Wadi Hammamat; de que Sesostris I envía varias expediciones a las canteras de Wadi
el-Hudi
y de Assuán, extrae bloques de alabastro de Hatnub y en un momento dado, reúne 17.000 hombres en el Wadi Hammamat para extraer piedra para 60 esfinges y 150 estatuas.

Gracias a la Dinastía XII, el dios Amón, cuyo nombre entra en el de Amenemhet, sigue su marcha ascendente hacia la cima del panteón tebano a expensas de Montu, a quien la Dinastía XI había reservado aquel puesto de honor. No quiere ello decir que éste se viese execrado; antes al contrario, fue objeto de grandes mercedes; pero con todo, hubo de ceder el mando a Amón, cuyo santuario de Karnak asumió el papel de centro religioso del país.

Otros santuarios —en Menfis, Koptos, Abydos, Dendera, etc.— fueron objeto de atención por parte de los reyes. Sesostris I inauguró un santuario en el extranjero: el de Hathor, en Serabit el-

Khadim, en el Sinaí, donde había un magnífico yacimiento de turquesas, explotado por Egipto desde entonces. A su patronazgo se debe asimismo la erección en Heliópolis de una pareja de obeliscos, uno de los cuales (hoy en la vecindad del aeropuerto) no sólo tiene el mérito de conservarse en pie, sino de ser el más antiguo de los obeliscos monolíticos de que hay constancia.



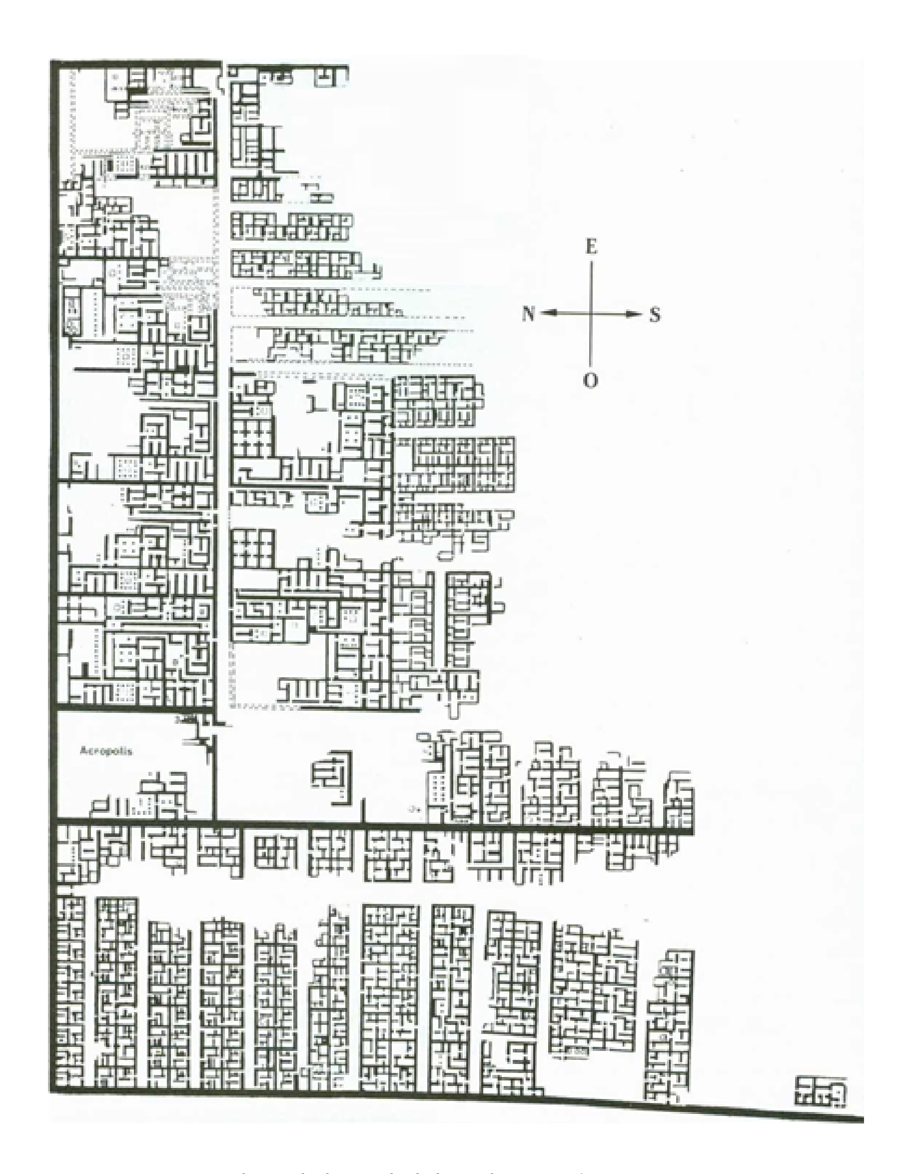
La protección dispensada a Heliópolis es reveladora de que a

pesar de todas sus simpatías por Tebas, los faraones de la XII Dinastía se percataban de que el centro de gravedad del país se hallaba más al norte, y de que el buen sentido aconsejaba implantar la capital del Egipto unificado a corta distancia de Menfis. Y así lo hicieron, en Licht, a medio camino entre Menfis y Hawara, a la entrada del Fayum. Justamente en esta zona, donde está situada la pirámide de Sesostris II, se encuentra la correspondiente ciudad-pirámide de Kahun, única ciudad excavada con amplitud en el Egipto antiguo.

Urbanismo. La ciudad de Kahun

Emulando a los faraones del Imperio Antiguo, también los del Medio fundaron ciudades anejas a sus pirámides, destinadas primero a residencia de sus constructores, y después a quienes habían de vivir dedicados a su conservación y al culto del faraón difunto. Estas ciudades-pirámide tuvieron una notable consecuencia social: que siendo sus ciudadanos los súbditos de un rey del pasado, se hallaban exentos de las obligaciones propias de los ciudadanos normales. Como *hijos* de un rey muerto, se les llamaba los *huérfanos*; pero esta orfandad constituía en realidad un privilegio, puesto que ellos eran los únicos hombres verdaderamente libres de la sociedad egipcia. De ahí que en el Imperio Nuevo la palabra *huérfano* pasase a significar lo contrario que *esclavo*.

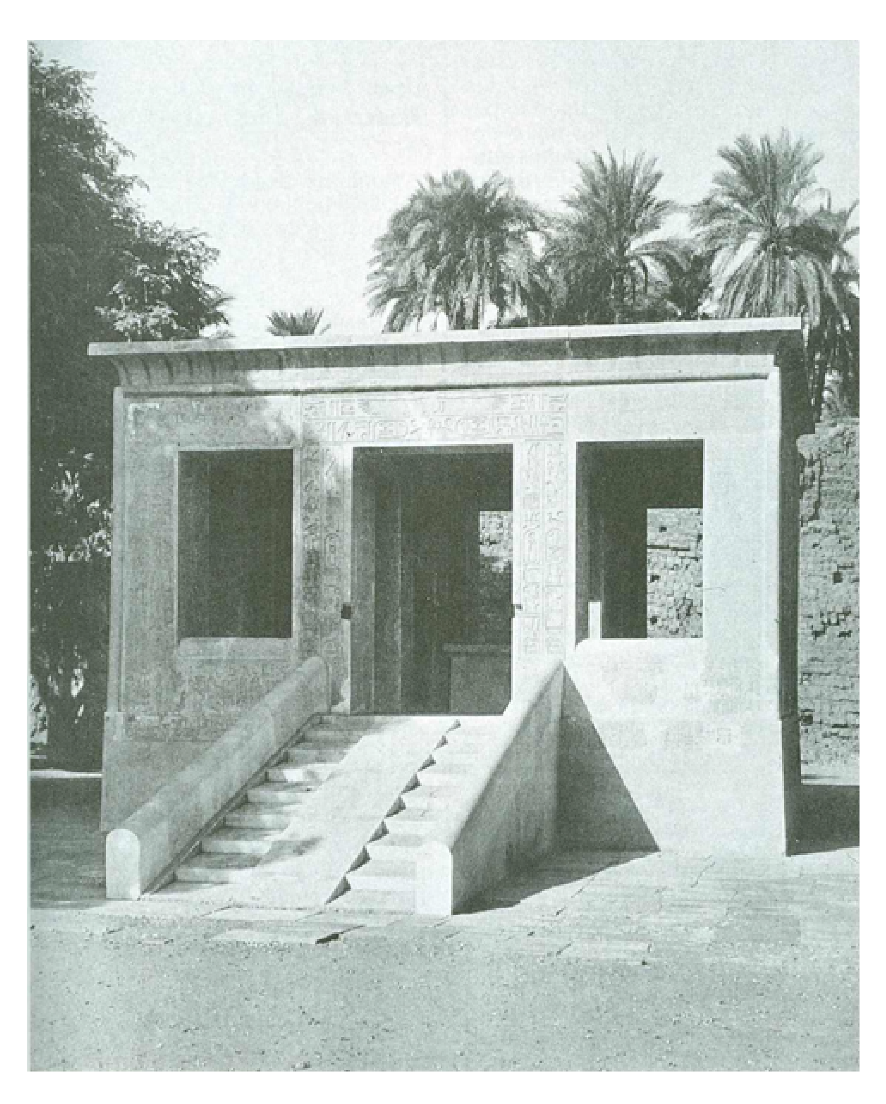
El nombre antiguo de Kahun era *Hetep-Senusret (Sesostris está satisfecho)*, haciendo honor al fundador, como su planta la hace al concepto de ciudad que éste sustentaba. El área de la ciudad, de 350 por 400 metros, está delimitada por un muro de adobe y perfectamente orientada hacia los cuatro puntos cardinales. Todo esto responde plenamente a la mentalidad de los constructores de las pirámides, con sus preocupaciones astronómicas y geofísicas, e incluso a la ordenación del campo de mastabas de Giza, de modo que un urbanismo de este tipo, ortogonal y de tendencia hipodámica, era de presumir antes de que la realidad viniese a confirmarlo.



Plano de la ciudad de Kahun, según Petrie.

En efecto: la ciudad parece haber sido planificada sobre una cuadrícula, pero sometida desde el primer momento a la imperiosa necesidad de ahorrar espacio, y por tanto, a la supresión de lo que hoy llamaríamos espacios libres y de un elevado número de calles que ocuparían buena parte del precioso suelo disponible. Por razones que ignoramos (ya que no tenemos motivos para pensar en

razones de seguridad), la ciudad tiene un verdadero *ghetto* en todo su flanco occidental: unas doscientas casuchas, de tres habitaciones como mucho y una terraza con su escalera de acceso, alineadas a los lados de largas calles paralelas, de cuatro metros de anchura. Entre cada dos calles se apretujan dos hileras de casas que comparten por la espalda una misma pared. Las cales y las manzanas intermedias no producen tanto el efecto de una cuadrícula como el de los renglones de una plana rayada, pero por un extremo estos renglones se hallan cortados por una calle perpendicular, de unos ocho metros de ancho, que evidentemente era la principal. El barrio tenía su puerta de entrada por el extremo sudoeste y estaba totalmente separado del resto de la ciudad por una muralla igual a la exterior y estrictamente paralela a la calle principal, que corría —y era la única en hacerlo— de norte a sur.



Quiosco de Sesostris I en Karnak.

El sector oriental de la ciudad, mucho más extenso que el anterior, hace gala de mayor variedad. Tuvo, en primer lugar, adosado al muro norte, un edificio de cierto empaque, que Petrie denominó *acrópolis* interpretándolo como residencia regia, primero, y de la autoridad ciudadana, después. Una escalera regia y una relativa abundancia de columnas parecen darle razón, pese a lo muy arrasado que estaba. En línea con este edificio, y en la acera de enfrente, hubo una decena de casas, en cada una de las cuales

cabían veinte casuchas del barrio obrero antes descrito, aunque las habitaciones de estas casas tampoco eran muy espaciosas, sino angostas. Pero las casas en cuestión se permitían el lujo de tener salas y patios columnados, cuartos de baño e incluso pinturas murales, muy curiosas e interesantes por hacer uso de ventanas simuladas como tema decorativo.

Aparte de estas mansiones evidentemente suntuosas, el resto de las viviendas es del mismo tipo de ciudad-colmena que el barrio oriental. Pese a las angosturas, la ciudad no debía resultar muy agobiante, porque todas estas casas eran de una sola planta, y las otras, las de lujo, de dos. Dado lo pequeño del recinto, tanto los niños deseosos de jugar, como los adultos amigos de la naturaleza y del paseo, tenían a mano amplio campo a extramuros del caserío.

El Quiosco de Sesostris I en Karnak

Una paciente y delicada labor de restauración realizada por el arquitecto H. Chévrier ha permitido recomponer en Karnak un edificio de Sesostris I a base de las piezas del mismo incorporadas a los cimientos del III pilono del santuario. El quiosco, de caliza, se alza sobre un podio de planta cuadrada al que se accede por dos escaleras contrapuestas, de ocho peldaños bajos, separados por una rampa central en cada una de ellas, encajadas entre dos pretiles de tope redondeado. Las dos fachadas principales tienen cuatro pilares; los del centro hacen de jambas de las puertas y los de los ángulos contribuyen con aquéllos a enmarcar dos ventanas de alféizar redondeado. En las dos fachadas laterales falta la puerta, reemplazada por una ventana. Las paredes están rematadas por tres arquitrabes, enmarcados por un toro y coronados por una cornisa en forma de gola. En el interior hay cuatro pilares iguales a los del exterior y, entre ellos, el pedestal de alabastro en que se supone era depositada la barca de Amón durante las procesiones.

Gracias a este empleo el quiosco tuvo una larga vida, pues en su origen parece haber servido para cobijar el estrado de la fiesta del Sed. El disco solar alado preside desde el centro de los arquitrabes todos los jeroglíficos y relieves que adornan las paredes y que ofrecen un magnífico ejemplo de la conjunción de unos y otros y de la conciencia que el Imperio Medio tiene del gran valor ornamental

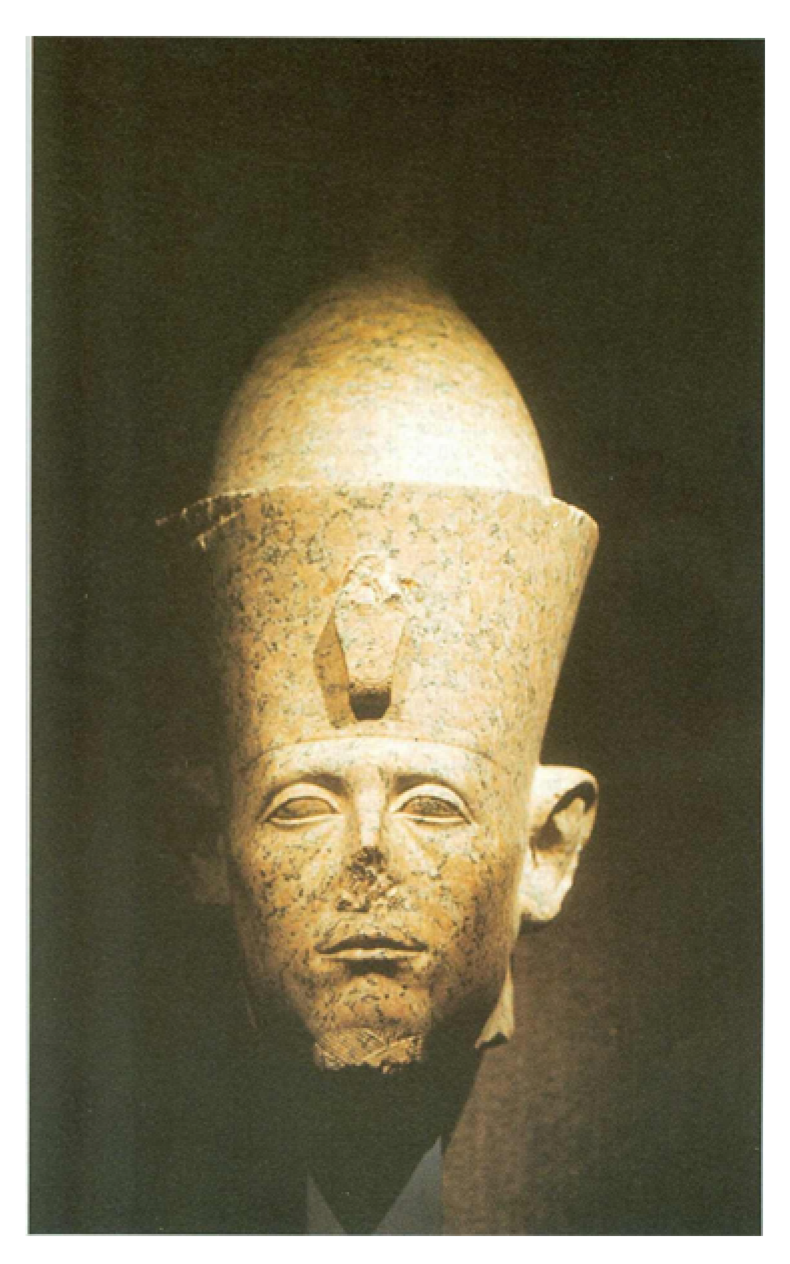
de la escritura. Tanto por su diseño como por su fina decoración, el edificio es una verdadera joya de la arquitectura egipcia.

Otros templos tebanos: Medamud y Tod

Montu, el dios tebano de cabeza de halcón, epónimo de Mentuhotep, tenía en su tierra de origen santuarios investidos de gran prestigio, a los que prestaron atención los monarcas de la Dinastía XII, sobre todo Sesostris III. De dos de ellos, demolidos más tarde para reconstruirlos al gusto de otras épocas, la Arqueología ha conseguido encontrar importantes vestigios.

Los restos del templo de Medamud hubieron de ser extraídos de los cimientos de otro ptolemaico. Consistían esos restos en columnas, jambas y dinteles de caliza, nada más; la falta de sillares y de otros posibles restos de muros indica que el material de construcción de éstos era el adobe, como es normal también en las pirámides de la época.

La planta del templo, que se ha podido reconstruir en el papel con suficientes garantías, ofrece, en primer lugar, y como marco, los muros de dos recintos rectangulares, comprendido el uno dentro del otro. El menor de ellos, correspondiente al santuario propiamente dicho, ocupa dos tercios del área del primero, dejando libre por su flanco oeste un espacioso patio descubierto. Las puertas principales de ambos recintos daban al norte; a éstas debían de seguir en importancia las del muro oriental, que daban acceso a los almacenes y dependencias del templo.



El faraón Sesostris III. Museo de Luxor.

Este último se diferencia del que había de ser tipo canónico de templo en el imperio Nuevo, en que el patio porticado se encuentra a espaldas del naos o celia en lugar de servir de antesala a ésta.

Como en el templo de Tod ni siquiera hay patio, parece como si la importancia de este elemento se hiciese sentir únicamente en los templos funerarios, y no en los de los dioses. Comoquiera que fuese, el visitante de Medamud, una vez traspuestas las dos puertas de ambos recintos, se encontraba en una ancha antecámara o vestíbulo con una fila de diez columnas y una pared frontera en la que se abrían tres puertas: la del centro daba a la celia, donde se cobijaba el *sancta sanctorum* con el pedestal de la barca o de la estatua de Montu. Esta parte sacrosanta del templo no era cerrada, sino transitable, provista para ello de una puerta al fondo, igual que la de entrada. Lo mismo ocurría en el fondo de la *cella*, donde otra puerta comunica con el patio. Así, pues, tanto en planta como en la realidad del alzado, donde la luz contribuiría al efecto de transitoriedad, este templo daba una sensación clarísima de permeabilidad, debida seguramente a su uso preferentemente procesional. En otras palabras, y como ocurre en otros templos, su primordial función en el culto era la de servir de estación en los desfiles procesionales.

Las otras dos puertas del vestíbulo, o *pronaos*, daban acceso a dos cámaras situadas una a continuación de otra, la primera de planta cuadrada y techo apoyado en cuatro columnas, la segunda rectangular y con sólo dos columnas en un caso y dos pilares en otro. Estas cámaras pareadas estaban incomunicadas con la *cella* que flanqueaban.

El patio del fondo se extiende a todo lo ancho del santuario y ofrece dos pórticos, de doce columnas cada uno, en dos filas, a un lado y a otro. Tiene, además, dos puertas, una de comunicación con la *cella* y otra, en el pórtico del oeste, dando paso a otro patio que se supone pudo estar ocupado por un palacete reservado al rey. En el sector de las dependencias de la mitad meridional del recinto interior se encuentran, además de los almacenes, las habitaciones de los sacerdotes, los graneros, los establos, etc.

Sesostris I rehizo por completo otro templo de Montu situado en El-Tod y del que se han recuperado los elementos de piedra y también dibujado la planta con seguridad en sus componentes centrales y probabilidad en los laterales. El templo se alzaba sobre un podio, de 20 metros de ancho y 25 de fondo, y alcanzaba una altura de 3,87

metros. Aunque mucho más pequeño que el de Medamud, ofrece en primer término, como éste, un vestíbulo ancho, sustentado por una fila de cuatro pilares. Sigue una celia con el característico *sancta sanctorum* de dos puertas axiales. A los dos lados y al fondo, la rodean capillas de diversos usos. En la segunda, a mano izquierda, estaba enterrado en tres cajas de bronce con el nombre de Amenemhet II un tesoro que produjo cierto revuelo al aparecer: compuesto de 10 barras de oro y más de 150 vasijas de plata y otros objetos de plata y de lapislázuli, entre éstos se hallaron varios sellos sumerios de la época de Ur III.

Las pirámides de Licht y Hawara

Amenemhet y Sesostris I levantaron sus tumbas en Licht, en la zona de la nueva capital, pero sólo el segundo de ellos ha logrado que algo de la suya se conservase. Dicha queda la razón: el sistema de construcción patrocinado por esta dinastía no era el más indicado para la duración de sus edificios.

La pirámide de Sesostris I medía 120 metros de lado en la base y unos 61 de altura y constaba de una estructura de muros de caliza en disposición radial y de un relleno de arena y de cascotes. La caparazón de sillares de caliza de Tura daba a este conjunto, si no la consistencia, sí por lo menos la apariencia de las grandes pirámides de la IV Dinastía. El acceso a la cámara del sarcófago se verificaba por un angosto corredor que arranca de una capilla situada al norte. Ni la cámara ni sus accesos han podido ser estudiados nunca por encontrarse inundados.

Los demás elementos de la pirámide copiaban literalmente las formas propias del Imperio Antiguo: templo del vale, rampa y templo funerario. Este es en el presente caso el único conocido. Consta de cámara de culto flanqueada de almacenes; antecámara con una columna en el centro, cinco nichos para estatuas correspondientes a los cinco nombres y delante de todo, el patio columnado y el vestíbulo que da acceso al mismo al término de la rampa. Las paredes de éste se hallan decoradas con relieves y ante ellas se alzaban, a distancias de seis metros, estatuas osíricas del faraón iguales a las que se alzaban a la entrada de los templos. Seis

estatuas de este tipo se encontraron aquí en un pozo en el que algún alma piadosa las ocultó. También en el patio, delante de los pilares, parece que hubo estatuas, pero sentadas. Diez de ellas se libraron en este caso de la destrucción por el mismo procedimiento que las seis anteriores.

A partir de Amenemhet II casi todos los faraones se inclinan por Dahsur, al este de las dos pirámides de Snefru, o por el Fayum, a la hora de decidir el emplazamiento de su tumba. Amenemhet III, como hemos adelantado, optó primero por Dahsur, y después de acabada allí su magnífica pirámide, construyó la definitiva con no menor alarde fie fuerzas, en Hawara, en su amado Fayum. Para dar una idea del dispendio baste con decir que la caja de cuarcita monolítica que encierra su sarcófago y el de una de las princesas pesaba más de cien toneladas. El método de construcción de la pirámide, combinando la estructura en piedra con el relleno de adobe, había sido empleado por varios de sus predecesores, pero Amenemhet extremó a tal punto las medidas de seguridad, para desorientar a los temidos violadores del monumento, con quiebros y rastrillos ingeniosísimos a lo largo del pasadizo de acceso, que parece inconcebible que los ladrones hayan conseguido su propósito.

No conforme con aquella asombrosa obra, erigió en sus proximidades un edificio que tenía salas columnadas en el mismo número en que Egipto tenía nomos. Para los griegos, que lo conocían con el nombre de Laberinto, constituía una maravilla tan de admirar como las mismas pirámides, y de ahí las descripciones de Heródoto, Estrabón y Diodoro, que han sido muy útiles para hacerse una idea de cómo era lo que a nosotros ha llegado como un inmenso cúmulo de escombros.

Estatuas faraónicas

Todos los monarcas de la Dinastía XII cuentan con estatuas, y dos de ellos —Sesostris III y Amenemhet III— con un elevado número de ellas. El que de otros reyes no se conserven tantas, puede ser fruto del azar; ya vimos cómo Sesostris I tenía ocupada a toda una legión de trabajadores extrayendo piedra para 60 esfinges y 150 estatuas. Podemos estar seguros de que todas ellas, incluidas

las esfinges, portaban su retrato. En efecto: además de los retratos normales han llegado a nosotros varias esfinges y estatuas osíricas que, dentro de sus peculiaridades, constituyen también aspectos de la retratística. El afán de dejar bien cimentada su fama póstuma impulsa a estos faraones no sólo a llenar de estatuas sus tumbas, sino a prodigarlas también, junto con los releves, en los templos de los dioses y en otros lugares abiertos e iluminados por la luz del sol.

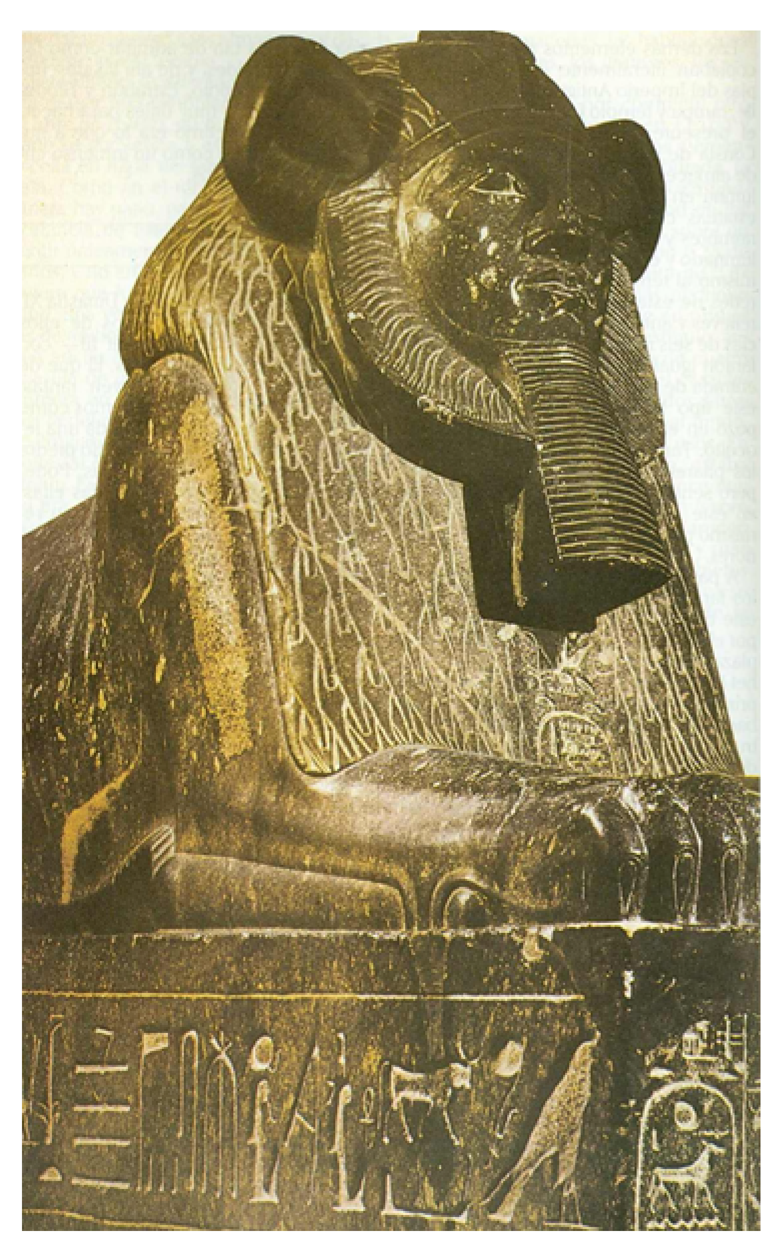
En un pozo del templo funerario de la pirámide de Licht aparecieron diez estatuas sedentes de Sesostris I, todas ellas exactamente iguales. Su actitud es la clásica: postura rígida, las manos apoyadas en los muslos, la izquierda, abierta, con la palma hacia abajo; la derecha, cerrada, pero no en sentido vertical, como antes era costumbre, sino horizontal, sujetando un pañuelo enrollado. Como único vestido lleva el *shendit*, el faldellín corto y plisado que cierra la abertura del centro con una lengüeta vertical. Los atributos reales, el *claft*, finalmente plisado, la diadema con el *uraeus* y la barba postiza, enmarcan un rostro juvenil y risueño, expresión a la que contribuyen unas cejas pintadas y más anchas por el centro, sobre la nariz, donde se alzan un poco, que por los extremos. Es un rostro lleno de fuerza, como el cuerpo, y rebosante también de vitalidad, pero en el que parece faltar algo, tal vez la vida interior. También en este extremo el retorno a los ideales del Imperio Antiguo está impecablemente conseguido.

¿De dónde salieron de pronto tantos y tan buenos escultores, tantos maestros en la escultura en piedra? Es innegable que éstos no son la secuela de los que trabajaron en la Tebas de Mentuhotep, dominados por la inseguridad y el primitivismo. Del *vigor casi brutal* de la mejor de las estatuas de este faraón, no queda aquí el más mínimo vestigio; todo es nuevamente de una perfección clásica. El problema —uno de los varios que aún aquejan a la historia del arte egipcio— carece de solución satisfactoria, pues ésta tendría que explicar no sólo la elevada categoría de los artífices, sino la cantidad de ellos que fue necesaria para atender a una demanda tan alta. Y aquí no cabe pensar en una medida como la que adoptó Augusto cuando decidió convertir a Roma en una ciudad de mármol: hacer venir a todos los buenos marmolistas de Grecia.

Otro aspecto de esta problemática estriba en las sensibles diferencias estilísticas apreciables en cuatro zonas del país por lo

menos. Para responder a esta cuestión se admite la coexistencia de cuatro escuelas: una que se conforma con soluciones convencionales, en la región del Delta; otra de tendencia realista, en Menfis; una tercera manifiestamente idealista, en Licht, y una cuarta, menos homogénea, en Tebas, o más concretamente, en Karnak.

Naturalmente, a nadie se le ocurre pensar que los faraones posasen para tantos retratos como de varios de ellos nos han llegado, y que tienen que ser una mínima parte de los existentes en su día. Por consecuencia, es lógico suponer que el faraón posase para su escultor de confianza y para nadie más. Este realizaría su obra, y de ella se sacarían tantos vaciados como fuesen menester para atender a las necesidades del momento. Este procedimiento, que se halla constatado en la Amarna de Amenofis IV, explicaría la homogeneidad de series como la antes citada de Sesostris I. El mecanismo sería análogo al que se supone para la retratística imperial romana, pero sólo hasta cierto punto, pues lo que no se ha podido comprobar hasta ahora es la existencia de dos réplicas de un mismo original en dos puntos muy distantes entre sí.



El rostro de Amenemhet III en una esfinge que se atribuyó a los hicsos. Museo de El Cairo.

Una de las peculiaridades de la retratística egipcia de esta época estriba en las enormes diferencias de edad, e incluso de aparente

estado de salud, que puede manifestar un rey como Sesostris III, cuya fisonomía de rasgos muy acusados no se confunde con la de ningún otro. Amén de disponer de buenos artistas, este rey tenía un semblante interesante y apesadumbrado, que facilitaba mucho el trabajo de aquéllos. Pero con todo y con eso, hay casos en que uno se resiste a creer que el faraón diese el visto bueno a retratos que hacen visible el desgaste a que ha estado sometido. ¿Será posible que le importara tan poco lo que hoy llamaríamos *su imagen*? Y aun en el supuesto de que así fuese, ¿qué ocurría entonces? ¿Es que por ventura el rey se retrataba de continuo, o bien que los escultores se permitían actualizar a su gusto al modelo oficial, envejeciéndolo o debilitándolo para dar satisfacción a sus propias ansias de veracidad?

No sólo Sesostris III, sino también Amenemhet III, extreman las tendencias individualistas propias de la época, hasta el punto de romper en sus estatuas el marco convencional que hasta entonces había dominado en la estatuaria egipcia. En otros términos, todo lo que en la estatua es humano, individual, sinceramente biográfico, pesa más que lo que aquélla es como tipo. El germen de esta dicotomía existía en la escultura egipcia desde sus comienzos. Basta con comparar la estatua en pie de cualquier egipcio, por ejemplo, Ranofer, con un *kouros* griego para percatarse de lo que es evidente: en el *kouros* griego la cabeza y el cuerpo marchan por el mismo camino hacia una meta puramente ideal; en el egipcio, sólo el cuerpo avanza en ese sentido; la cabeza no se despega tanto del hombre real. En este aspecto la escultura faraónica del Imperio Medio se muestra plenamente fiel a lo que era esa esencia de lo egipcio, atenuado en otras épocas, o incluso desvirtuado en alguna muy particular (el expresionismo de Amarna). Sin alterar para nada los cánones del cuerpo y las normas que regían sus actitudes, las estatuas de Sesostris III manifiestan sin rebozo en sus fisonomías el carácter enérgico, duro, inflexible, que constituye su nota dominante; y lo mismo hacen las de Amenemhet III, pero en registros completamente distintos: los de un temperamento reconcentrado, altanero, melancólico a veces. Los artistas no tienen opción para desvirtuar estos matices espirituales que informan el físico, único e individual, que están forzados a perpetuar. De ahí que estos retratos no necesiten de inscripciones para que los

reconozcamos, porque son inconfundibles. Nunca el escultor egipcio había llegado tan lejos por este camino.



Una de las esfinges halladas por Mariette en las excavaciones de Tanis. El faraón representado es Amenemhet III. Museo de El Cairo.

Las estatuas osíricas pueden tener sus orígenes en la Dinastía XI (estatuas del templo de Ermant, usurpadas por Merenptah); pero en todo caso, su implantación se produce ahora con seguridad por obra de Sesostris I. Se trata de colosos de cerca de cinco metros de altura que representan al rey muy envarado, con los pies juntos, todo él arrebujado en un manto largo, del que sólo asoman la cabeza y las manos, cruzadas y cerradas delante del pecho. El rey lleva la barba postiza y la corona blanca, o la roja, según los casos. Las estatuas en cuestión eran hechas en serie para integrarlas en conjuntos arquitectónicos, y por ello gozaban de menos autonomía que las estatuas exentas; pero con todo y con eso, sus semblantes pueden ser muy naturalistas y expresivos.

Y, por último, la esfinge, *azote de los tebanos*, como la

calificaron inadecuadamente los griegos, empeñados en hacer de ella, por influencia de los fenicios, no sólo mujer, sino la más fatal de su género. Inventada, como es sabido, en tiempos de Kefrén como exponente del poder del faraón, renace ahora con el mismo sentido y conoce los que fueron probablemente sus mejores tiempos como portadora de vigorosos retratos faraónicos. Más aún: no sólo el mejor, sino el único retrato fiable de Amenemhet II forma parte de una larga esfinge, sobria y estilizada como ninguna, que atesora el Museo del Louvre. Nuestro admirado Vandier, su conservador de antaño, no puede por menos de exteriorizar así su orgullo: *Hay en este león acostado una pureza de línea, un vigor de modelado, una elegancia de forma, una sobriedad en la notación estilizada de lo que no son más que detalles esenciales, que hacen de él, por ventura, la obra maestra del género. Esta sobriedad no excluye, por otra parte, la majestad, antes la subraya. Hay que admirar el vigoroso corte de las patas delanteras, el modelado muy ceñido de los cuartos traseros y el movimiento natural de la cola en torno al anca. La estilización muy simple de la melena es extremadamente hábil, así como el encaje de la cabeza humana en el cuerpo de león: el* claft*, con sus pliegues, que recuerdan a los de la melena, forma como una transición que hace menos hiriente el carácter híbrido del monumento*.

Esta última solución no constituía novedad alguna, pues se hallaba ya presente en la Gran Esfinge de Giza y probablemente también en las que guardaban el templo funerario de Kefrén en la misma necrópolis. El propio Sesostris III, cuyas esfinges son tan personales como sus retratos de cuerpo entero, no creyó necesario introducir cambios en el modelo tradicional y se retrata en ellas con el *claft*, del mismo modo que sus antecesores. Hay que llegar hasta Amenemhet III para advertir una repentina mutación iconográfica, tan desaforada, que cuando Mariette se encontró con ella en las excavaciones de Tanis, le pareció tan extraña al espíritu egipcio, que la atribuyó a los hicsos, y como *hicsos* se viene conociendo, aun después de aclarado del todo su carácter egipcio, el conjunto de que forman parte. Hubieron de pasar unos años, sin embargo, antes de que Golenischeff demostrase que las esfinges de Tanis, en medio de toda aquella crin y de aquella falta de *claft* que las hacían parecer

bestiales y por lo mismo bárbaras, ofrecían el semblante de nada menos que Amenemhet III, el bueno y prudente colonizador del Fayum y divinidad máxima de este territorio después de muerto.

Era menester no sólo imaginación, sino valentía, para afrontar el problema de encajar un rostro humano en una cabeza de león sin recurrir al expediente del *claft*. Las crines y las enormes orejas del león puestas en el entorno inmediato de la cara sobrecogen el ánimo del espectador; el predominio de la fiera sobre el hombre que lleva dentro produce escalofríos.

Una última acotación al respecto: uno de los sucesores de Amenemhet III —probablemente de la Dinastía XIII— se hizo retratar igual que él, como esfinge realista, para la ciudad fenicia de Byblos. Cuando muchos siglos más tarde esta estatua le fue usurpada por un Ptolomeo, el responsable de la apropiación, no sólo hizo relabrar el rostro, estropeando así el original, sino también la melena, para darle a ésta la forma del *claft*.

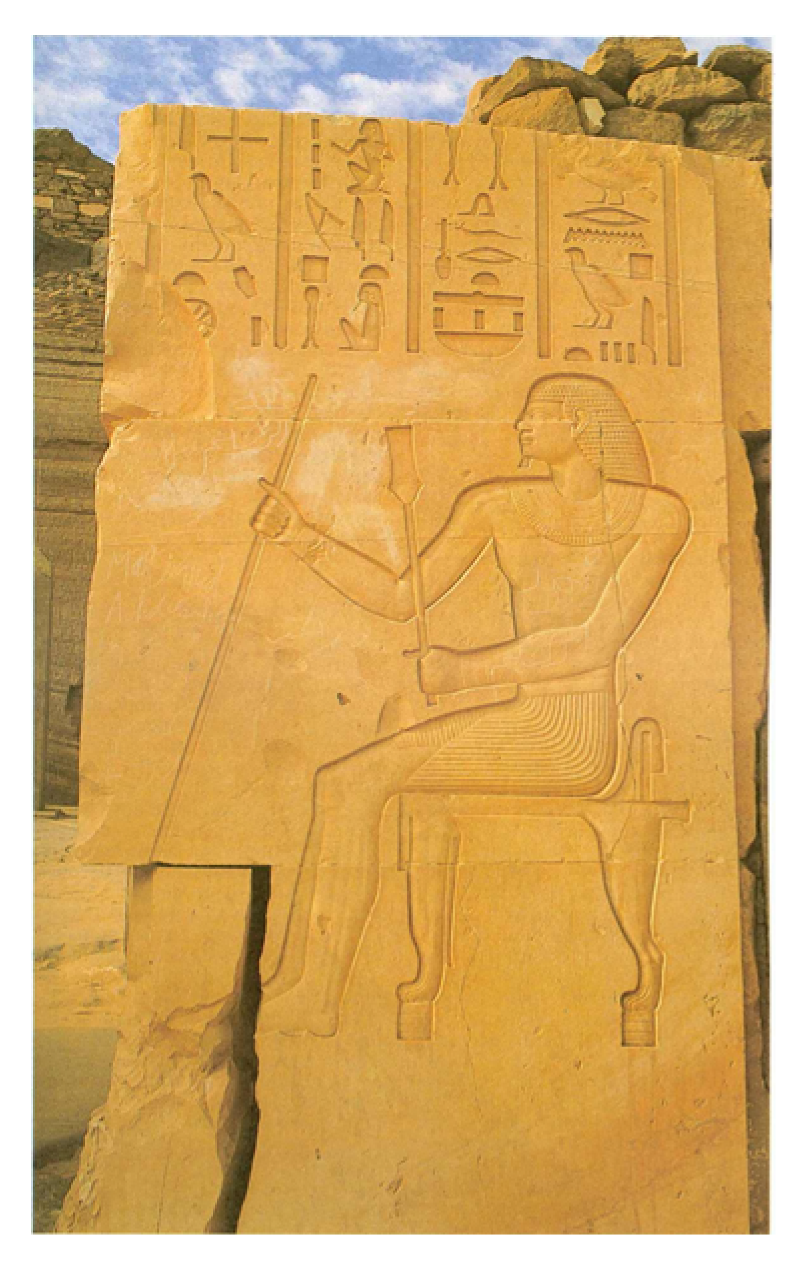
Los hicsos

En la creencia de que tuvieran relación con Apopis y otros reyes pastores, se dio este nombre hace un siglo a un grupo de estatuas de granito negro que no sólo comprendía las cuatro esfinges de Tanis que acabamos de contemplar, sino otras tres estatuas adscritas hoy a la época de Amenemhet III y que no sólo se cuentan entre las más bellas de la época, sino entre las más interesantes de la escultura egipcia en general.

El primero de estos monumentos es un grupo de dos hombres, de tamaño natural, procedente de Tanis y conocido como *Los oferentes de peces*. Labrados en un solo bloque, estos dos hombres barbados (provistos de barbas postizas que caen en cascada desde el reborde de la mandíbula inferior, por tanto, unas barbas muy distintas de las perillas habituales en Egipto) y tocados de aparatosas pelucas, parecen caminar llevando en las manos sendas cestas o redes con unos grandes peces, flores de loto y gansos. Evers los interpretó como personificaciones del Nilo con los rasgos de Amenemhet III, pero esta interpretación no ha sido aceptada unánimemente. Quede, pues, en mera conjetura.

La segunda estatua, procedente de Mit Farés, en el Fayum, parece la grandiosa efigie de un rey del África ecuatorial, con la cabeza y el cuello ocultos bajo la cortina de largos bucles de una peluca inmensa, el torso cubierto por una piel de pantera de la que se ven la cabeza, sobre un hombro, y una garra, sobre el otro, y un báculo a cada lado, rematado en una cabeza de halcón. Esta indumentaria la conocemos desde el Imperio Antiguo en relieves de personajes que desempeñaron ministerios sacerdotales, pero en este caso, al servicio de un rostro escultórico lleno de majestad y de poder, refuerza el aspecto exótico del personaje alejándolo mucho de lo convencional en Egipto, a pesar de que llevaba *uraeus* y barba faraónica. Por último, la estatua de Roma carece de procedencia conocida, pero es muy semejante a las anteriores —sobre todo a la primera— y tiene la ventaja de que conserva mejor que ellas el pomposo tocado de grandes tirabuzones.

Admitido hoy por los egiptólogos que las esculturas taníticas son obras egipcias correspondientes a la época de Amenemhet III, hay incluso quienes creen que el semblante de todas ellas, pese al carácter exótico de sus aderezos, no es otro que el del propio rey. Se forma así un grupo de enorme interés, muy próximo al de las esfinges de melena entera, que parece fruto de un afán renovador, de un ansia por calar en las raíces indígenas y ancestrales del pueblo egipcio. Calificar este movimiento de africanista puede resultar anacrónico. Baste con apuntar en esa dirección. Cuando apareció el grupo de *Los oferentes de peces*, Mariette observó la semejanza de su indumentaria con la de las poblaciones semisalvajes del lago Menzaleh. Transcurrido un siglo, la impresión que siguen produciendo es análoga: la de un arte magnífico que parece consciente de la necesidad de atemperar el artificio del mundo cortesano volviendo los ojos a la savia de lo primitivo y salvaje.



Sisenput I, uno de los príncipes de Elefantina, representado en un relieve del patio de acceso a su hipogeo en Assuán.

El grupo tanítico, tan afecto al granito negro como material, posee dos ejemplares espléndidos a pesar de sus mutilaciones; las

dos estatuas sedentes de Nofret, la reina esposa de Sesostris II. Ambas son muy semejantes, aunque no idénticas: una tenía las dos manos apoyadas en los muslos, la otra sólo una, la derecha, mientras que la izquierda tocaba con los dedos el interior del brazo derecho. Demuestran estas estatuas que el retrato de carácter, tan logrado en este semblante de anchos pómulos, se consagró tanto y tan pronto a la mujer como al hombre. Si Nofret conservase el globo de los ojos, que llevaba incrustado, la vida interior de su rostro sería sobrecogedora; aún lo es, con todos sus desperfectos.

Estatuas femeninas

Una novedad de gran alcance histórico-religioso ofrece esta cabeza: el modo como la cabellera está peinada en dos voluminosas crenchas, reminiscentes de bellas caracolas, onduladas y encintadas, que al caer por delante de los hombros acaban en pequeñas espirales. Este será durante siglos el peinado distintivo de la diosa Hathor. Ignoramos si los creadores del mismo se inspiraron en la reina o si ésta se lo apropió por devoción a Hathor. Lo que sí confirman este semblante y este peinado es que la escuela de Tanis, o del Delta, se inicia mucho antes de su consagración por obra de Amenemhet III o de algún otro en su nombre.

Kerma, una fortaleza de los egipcios situada a gran distancia de la frontera meridional del país, en lo que entonces se llamaba Kush y hoy Sudán, ha proporcionado abundantes muestras del arte y de la artesanía egipcia que uno podría esperar de un puesto avanzado como aquél; pero junto a ellas, algo que resulta sorprendente, esculturas de tamaño natural, una de ellas de Hepzefa, monarca de Asiut y gobernador de Sesostris I en aquella plaza, donde murió y fue sepultado. Mucho más notable aún que su estatua es la de su mujer, Senui, una bellísima dama a quien el escultor retrató sentada en una actitud y con un estilo totalmente parangonables a los de la estatua de Sesostris I que hemos comentado como representativa de las esculturas de Licht. Una obra de arte tan exquisito, encontrada a tanta distancia de la corte menfita, donde uno sí la esperaría, plantea problemas difíciles: ¿Sería una obra importada; por ejemplo, un regalo del faraón? ¿Tendría Hepzefa a su servicio un escultor tan bueno? En caso afirmativo, ¿hizo éste la estatua en

Asiut o en Kerma? Reisner, su descubridor, sostiene que el granito gris en que está hecha procede de cantera sudanesa, pero el aserto no es muy fácil de demostrar. En suma, tenemos aquí un hecho nuevo: esculturas egipcias que salen al extranjero por una u otra razón como salen objetos de lujo y productos comerciales. Como contrapartida, Egipto también los recibe: vajillas de plata de Siria, sellos de Babilonia, vasos cerámicos cretenses del estilo de Kamares, etc.

Estatuas de madera

Por mucha que sea su relación con la escultura en piedra, se rigen por sus propias leyes y tienen su propia dinámica. La producción que hemos visto tan lozana en la etapa anterior continúa en la época de la Dinastía XII y con algo más que lo acostumbrado: estatuas de faraones. En cuanto hasta hoy conocemos, el primer faraón que ha conseguido salvar muestras de las suyas ha sido Sesostris I en dos estatuillas, de poco más de medio metro de altura, procedentes de Licht. Una de ellas (Museo de El Cairo) lo ofrece con la corona del Alto Egipto; la otra (Metropolitano de Nueva York), con la del Bajo. Este distintivo es lo único que las diferencia, pues por lo demás, el rey camina empuñando un largo cayado en la mano izquierda que le da un gracioso aire de pastor de almas. Los rostros tienen una expresión vivísima, como es propio de la madera.

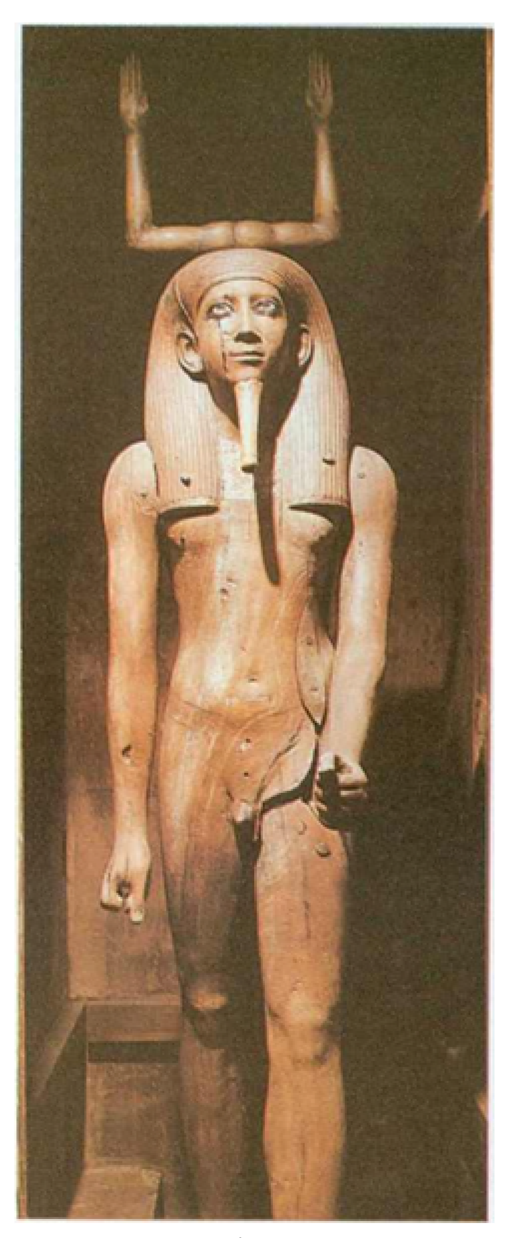


Estatua de Hepzefa, gobernador de Kerma. XII Dinastía. Museo de Assuán.

También tiene una estatua de madera, y bastante mayor que las anteriores
(1,35 m),

un faraón por lo demás desconocido: Hor. La estatua representa al *ka* del faraón; de ahí la pareja de brazos orantes que lleva en la cabeza en lugar de corona, y de ahí también la peluca tripartita, signo de que el personaje pertenece ya al círculo de los dioses. La calidad de la estatua es tan extraordinaria que en medio de tantas obras maestras como encierra el Museo de El Cairo, esta pieza se ha hecho justamente famosa. La halló Morgan en una tumba de pozo de Dahsur y enseguida se ganó la consideración que merece como muestra del exquisito arte del taller de la corte.

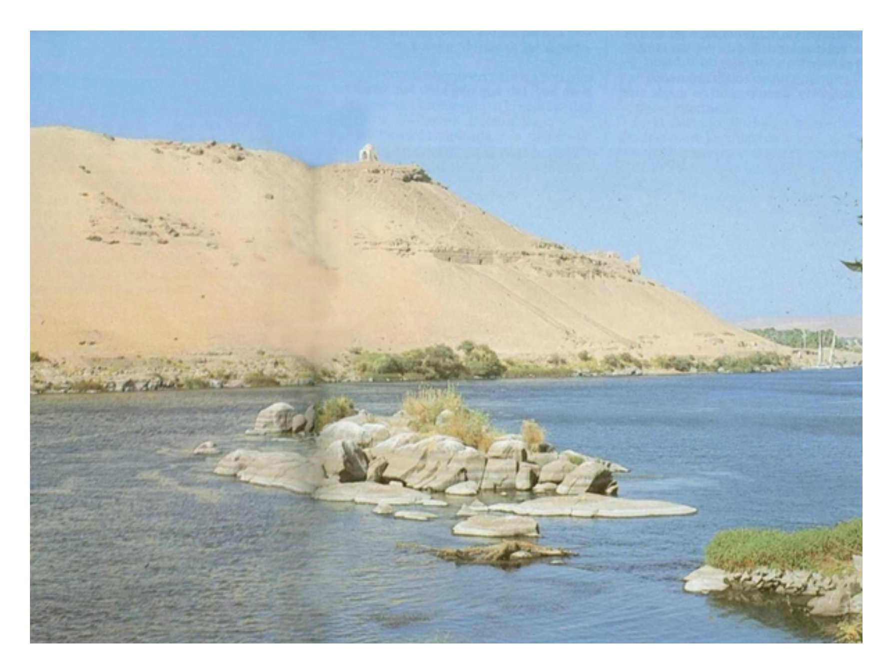
Nuevos tipos y nuevas modas



Representación del ka *del faraón Hor.*
Museo de El Cairo.

Un artista desconocido para nosotros, pero sin duda dotado de suficiente ingenio para inventar algo nuevo donde todo parecía reglamentado, creó un tipo escultórico que había de tener enorme

aceptación no sólo entonces, sino en edades sucesivas, a saber, la estatua-cubo. Era un modo de eternizar al hombre, aproximándolo todo lo posible al sillar de cantería, al bloque pétreo, a la mastaba. Para traducirlo a la piedra en esta actitud, el modelo había de sentarse en el suelo y levantar las piernas verticalmente por delante del cuerpo, de manera que las rodillas quedasen a la altura de los hombros y los brazos pudiesen cruzarse apoyados sobre ellas. De este modo la figura humana queda encajada en un cubo del que sólo sobresalen los pies por delante y la cabeza por encima. El afán de geometría, tan caro al escultor egipcio, quedaba así plenamente satisfecho, sobre todo si, como ocurre casi siempre, el tronco y las extremidades de la figura se envuelven en un manto talar.



Assuán; hipogeos de los príncipes de Elefantina.

En su estudio clásico de la escultura del Imperio Medio, Evers ofrece una serie de normas clasificatorias para la misma, entre las que destacan las siguientes:

a) Las esculturas en madera son más propias del principio que del final de la XII Dinastía y representan la continuidad del Primer Período Intermedio.

b) La falda tableada y la peluca de bucles cortos sólo se

encuentran en la primera mitad de la Dinastía, pero la peluca vuelve a estar de moda en el Segundo Período Intermedio.

c) La falda varonil de tablón triangular no está documentada antes de la mitad del reinado de Sesostris III, y otro tanto es aplicable al manto amplio.

d) Las peanas relativamente altas, en relación con el tamaño de la figura, aparecen durante el reinado de Sesostris II.

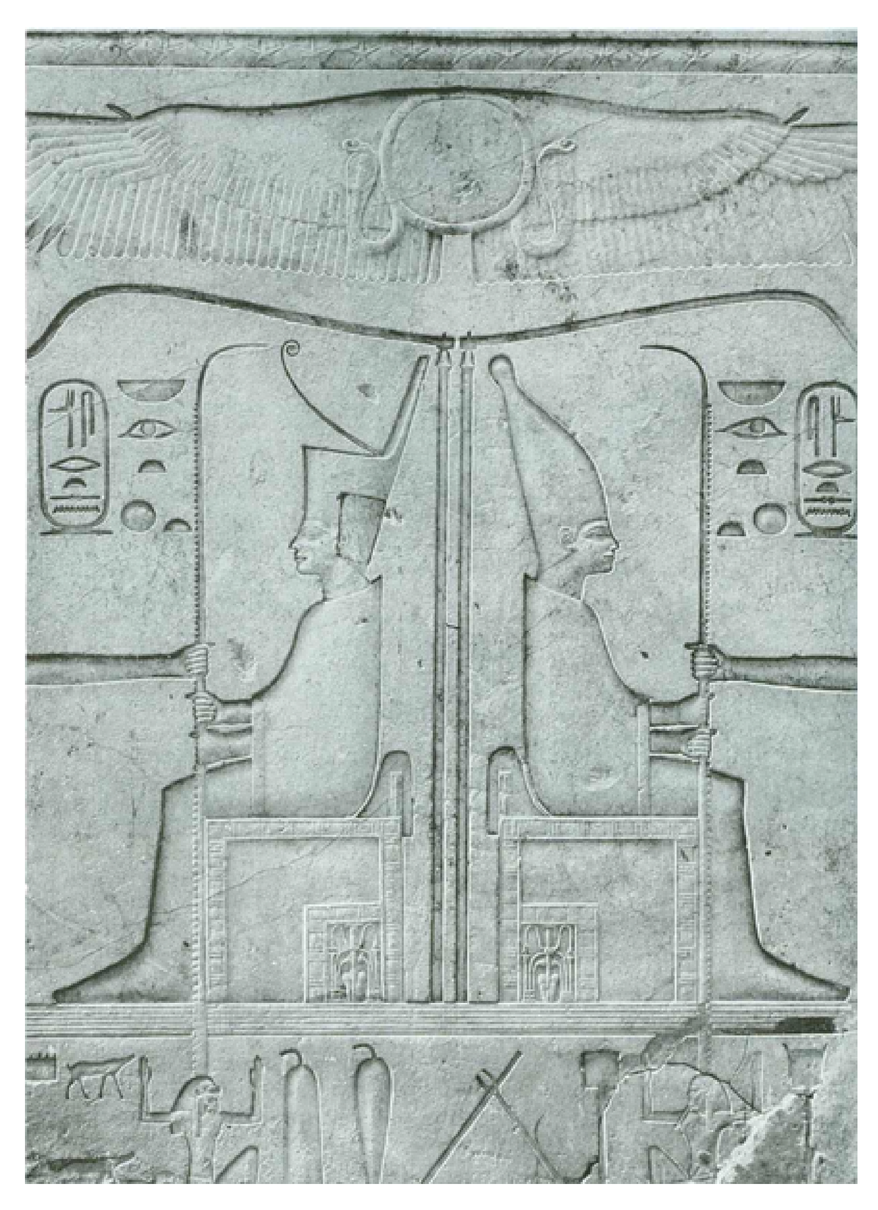
e) Las estatuas de hombres sentados, con las manos extendidas de plano por encima de las rodillas, pertenecen al reinado de Amenemhet III y se inspiran en las estatuas de éste.

f) La falda larga varonil, ceñida inmediatamente por debajo de los pectorales, aparece en tiempos de Sesostris III y se generaliza en los de Amenemhet III, para seguir en boga durante el Segundo Período Intermedio.

g) El peinado de Hathor comienza a llevarse entre las mujeres a partir de Sesostris II, como hemos observado a propósito de las estatuas de la reina Nofret.

h) La túnica femenina de gala, con las hombreras decoradas por franjas horizontales, y el cuerpo y la falda por verticales, aparece en los reinados de Amenemhet II o Sesostris II.

i) Desde mediados de la Dinastía XII las hombreras de la túnica de las mujeres se ensanchan, y en vez de reunirse en el centro del pecho formando un escote en V, se separan en el arranque de la falda dejando aquí un intervalo horizontal relativamente estrecho, pero que muestra un poco más desnudo el espacio intermedio entre los senos.

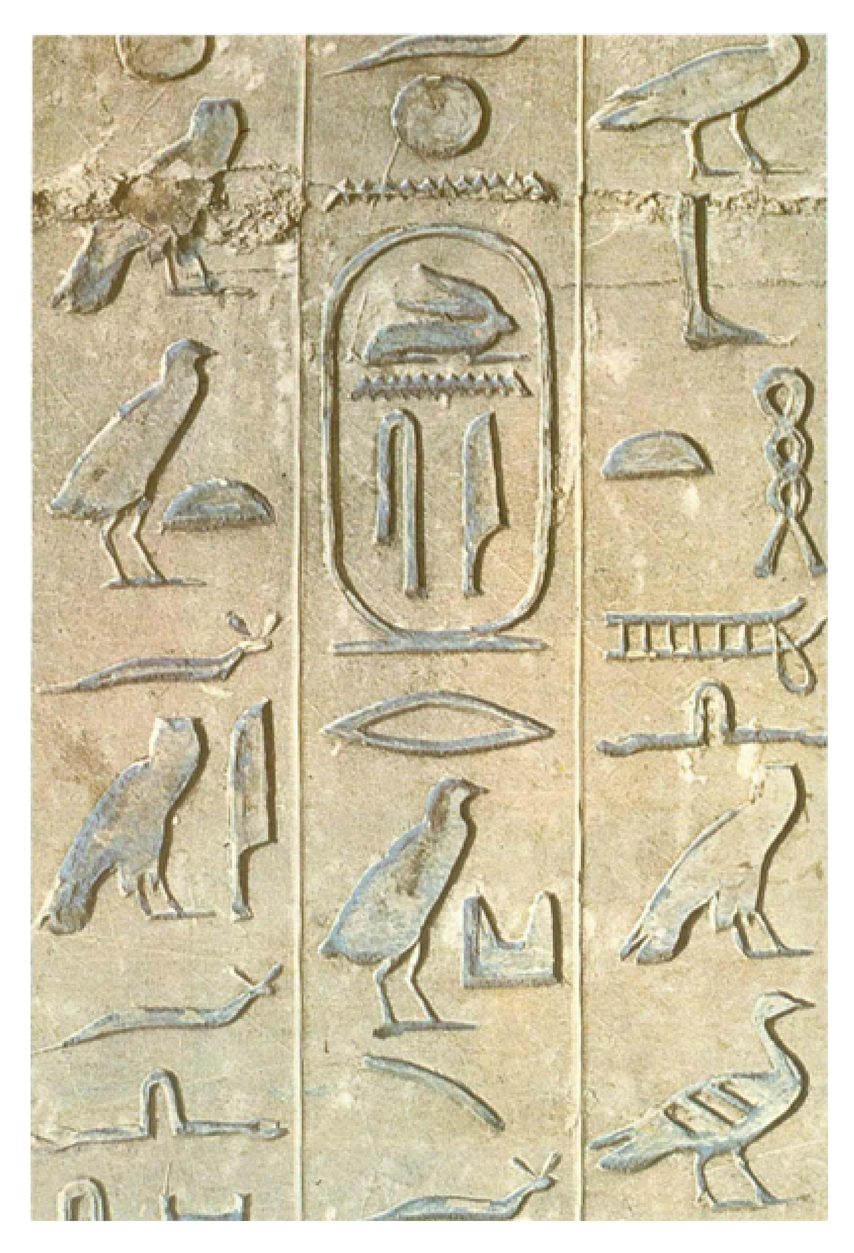


Representación osiríaca del rey Sesostris III con las coronas del Bajo y del Alto Egipto, en el pabellón de la fiesta del Hebsed.

Bibliografía

I. E. S. Edwards, *The Pyramids of Egypt*, A Pelican Book, Hardmondsworth, Penguin Books, 1961. Arne Eggebrecht, *El antiguo Egipto*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987. Excelente y moderno tratado. W.
B. Emery,
Archaic Egypt, A Pelican Book, Hardmondsworth, Penguin Books, 1961. La época tinita muy bien expuesta por el último gran excavador de las mastabas de Sakkara. H. G. Evers, *Staat aus dem Stein, Geschichte und Bedeutung der ägyptischen Plaskik während des Mittleren Reiches*
I-II,
Munich, 1929. W. Helck, *Geschichte des alten Aegypten*, Handbuch der Orientalistik, Leiden/Colonia, E. J. Brill, 1968. K. Lange, M. Hirmer, *Aegypten, Architektur, Plastik, Malerei in drei Jahrtausenden*, Munich, Hiemer, 1955. Magníficas fotografías de Hirmer con comentarios de Lange. Obra traducida a varios idiomas, entre ellos al castellano, pero en una edición de México muy rara en nuestras librerías. K. Lange, M. Hirmer, E. Otto,
L'Egypte
, París, Flammarion, 1968. Traducción francesa de una edición mejorada de la obra anterior, con más fotografías que aquélla. J. Ph. Lauer, *Saqqarah, la nécropole royale de Memphis*, París, 1979. J. Leclant, *Los faraones,* 3 vols. El Universo de las formas, Madrid, Aguilar, 1979. K. Miehalowski, *Arte y civilización de Egipto*, Barcelona, Gili, 1969. H. Müller-Harpe, *Handbuch der Vorgeschicte, II. Jungsteinzeit*, 2 vols. Munich, Beck, 1968. H. Schäfer, W. Andrae, *Arte del antiguo Oriente*, Historia del Arte «Labor», Barcelona, Labor, 1933. Muy buena síntesis e ilustraciones

de una de las mayores autoridades en arte egipcio. W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, The Pelican History of Art, 1958. R. Stadelmann, *Die aegyptischen Pyramiden*, Maguncia, 1985. C. Vandersley (editor), *Propyläen Kunstgeschichte 15. Das alte Aegypten*, Berlín, 1975. Nueva y amplia versión del Schäfer-Andrae. J. Vandier, *Manuel Egyptienne d'Archéologie*, 3 vols. dobles, París, Picard, 1952-1958. La obra más completa en su género, con abundante y selecta bibliografía, pero de poca calidad en las ilustraciones. W. Wolf, *Die Kunst Aegyptens*, Stuttgart, 1957. Excelente manual. Philip von Zabern (editor), *Das Aegyptische Museum Kairo*, Maguncia, 1986.



Jeroglíficos del Imperio Antiguo en un fragmento de los Textos de las Pirámides*, hallados en la cámara sepulcral de Unas, V Dinastía.*

Las obras clave del Arte Egipcio (I)

Por Antonio Blanco Freijeiro
Catedrático de Arqueología.
De la Real Academia de la Historia

1. Puñal de Gebel el-Arak

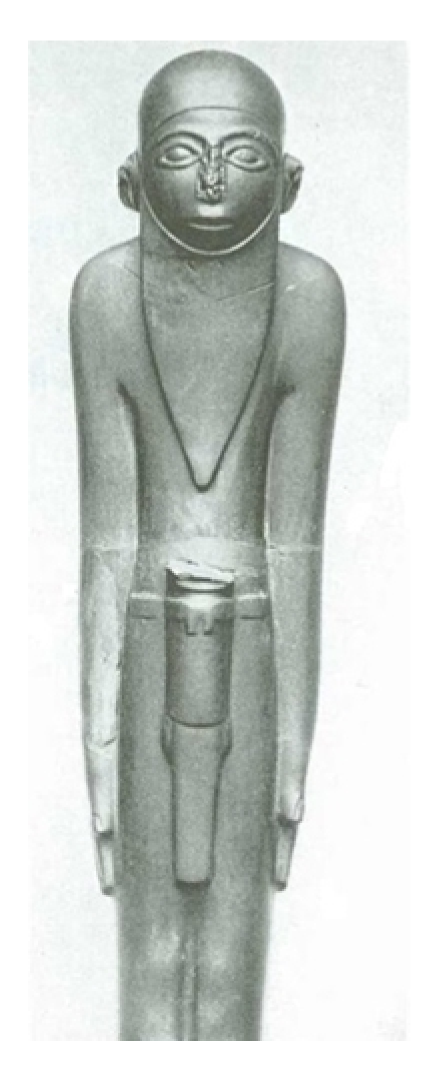


Pedernal y marfil. Longitud total,
26 cm;
el mango, 9,5. Fines del IV *milenio (Negade II). Museo del Louvre, París.*

La talla de piedras duras, previamente pulimentadas, alcanza inusitada perfección a fines del IV milenio. Las hojas de los grandes

puñales ceremoniales iban provistas de empuñaduras de marfil cuando no de oro. Este ejemplar es la obra maestra de una serie. El personaje barbado, flanqueado por dos leones como señor de los animales salvajes, es seguramente un dios cuya iconografía e indumentaria —el gorro de reborde ancho y el batín— están inspirados en prototipos sumerios de época de Diemded-Nasr. Sellos cilíndricos mesopotámicos o improntas de los mismos en mercancías pudieron ser los vehículos de esta influencia.

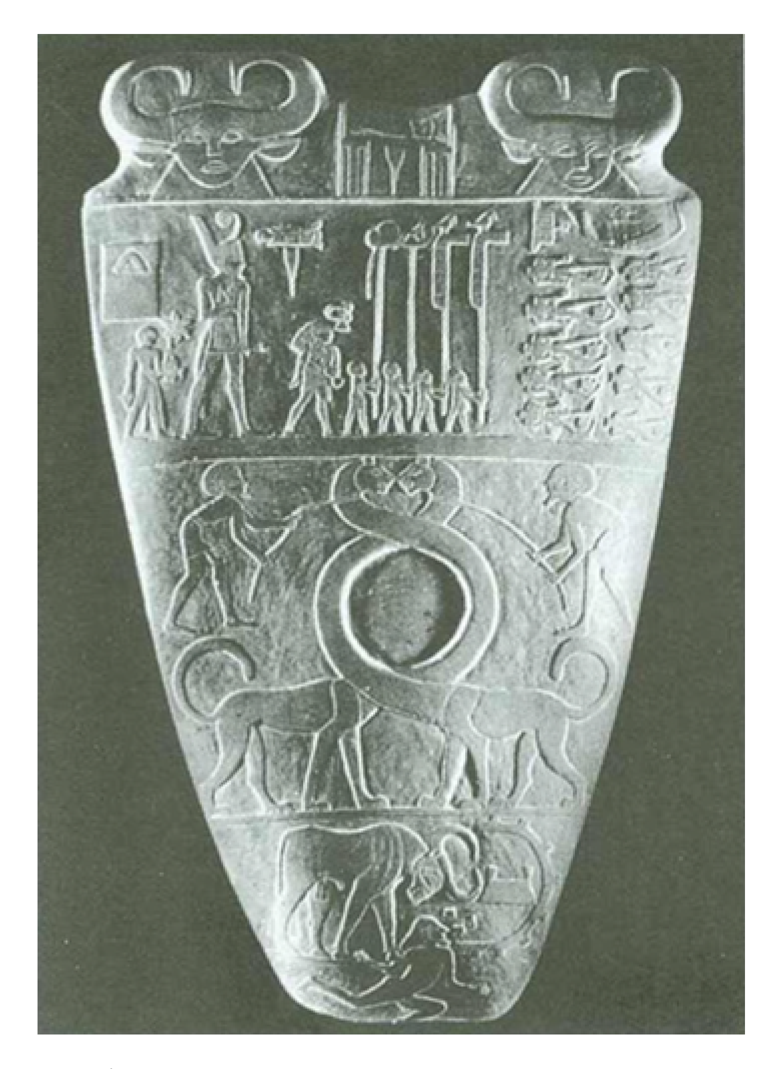
2. Estatuilla de un dios



Basalto. Alto, 39 cm. Procedencia desconocida. Hacia 3000 a. C. Ashmolean Museum, Oxford.

Sin más prendas que la gorra y el cinturón que sostiene el estuche fálico, este personaje de larga barba puntiaguda pudiera representar al dios Min de Koptos, de quien tenemos toscas pero antiquísimas estatuas en el mismo museo de Oxford. El escultor era magnífico, acostumbrado seguramente a repujar el oro y el cobre y por eso proclive a dar calidades metálicas a sus tallas de piedra, como se aprecia en las cejas, párpados y labios de esta figura.

3. Paleta de Narmer

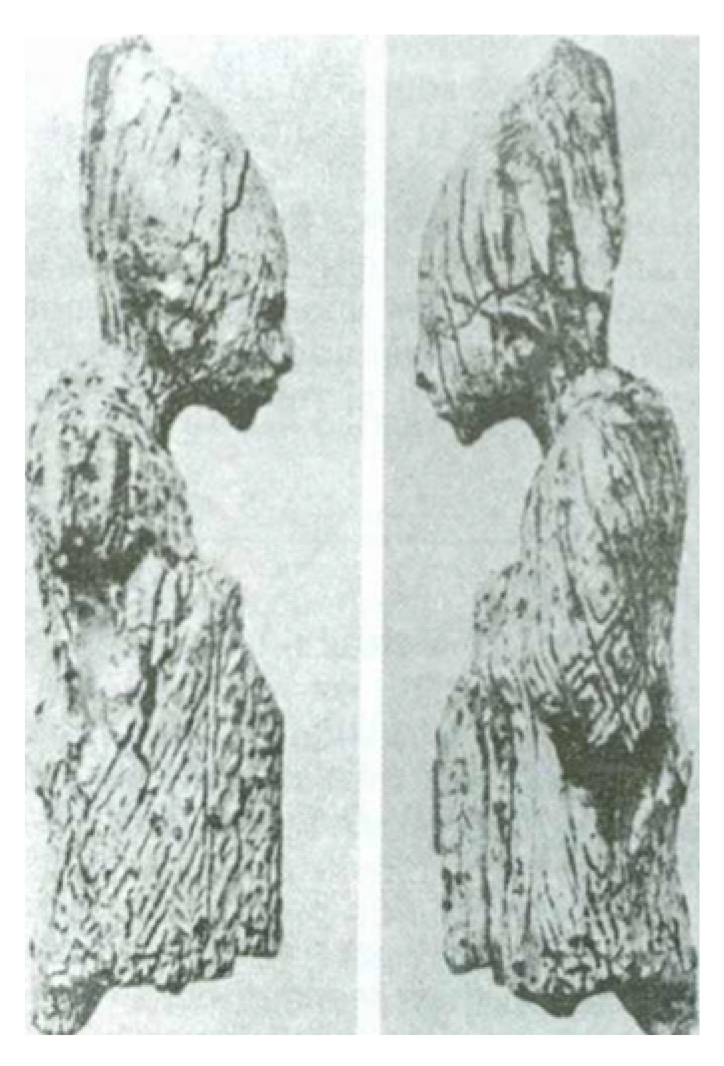


Pizarra gris. Alto,
64 cm.
De Hierakónpolis. Epoca de la Unificación (hacia 3000 a. C.). Museo de El Cairo.

El nombre de Horus del rey se escribía con los signos de la ballena, *nar*, y del cincel, *mer*. La paleta es ya una obra clásica, pues conmemora por vez primera la victoria del faraón sobre sus enemigos como el triunfo del orden sobre el caos. Hasta la época

romana los emperadores seguirán representándose de este modo. Los monstruos que entrelazan sus cuellos en el centro simbolizan a las dos mitades del país, ahora por fin unificado y domado por obra del faraón.

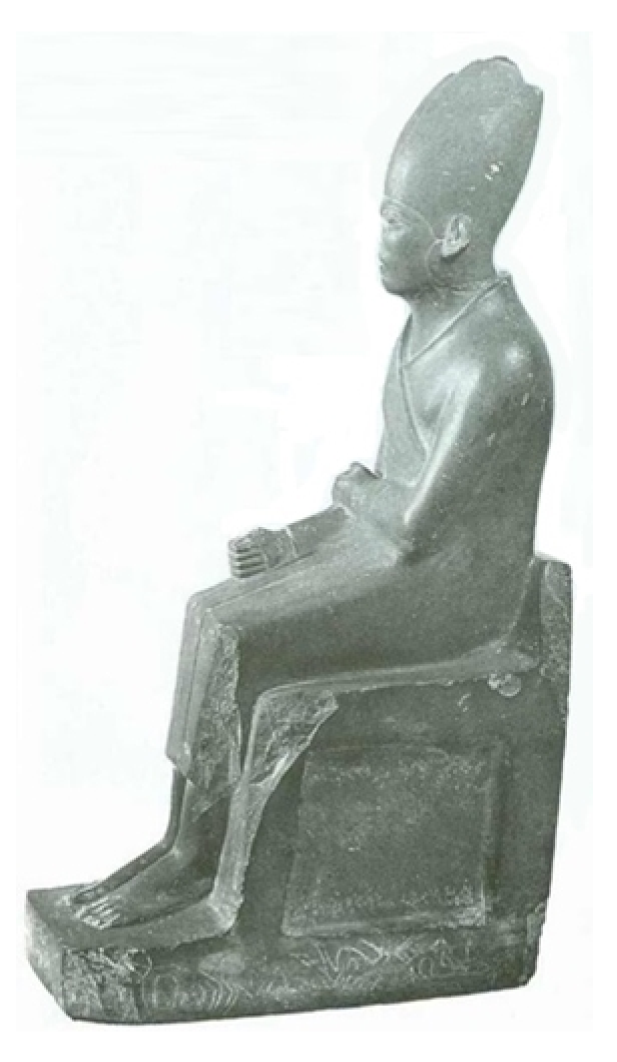
4. Estatuilla de un faraón



Marfil. Alto, 8,5 cm. De Abydos. Epoca Tinita (hacia 3000 a. C.). Museo Británico, Londres.

Tocado de la corona del Alto Egipto y del ropaje ceremonial bordado, como el faraón de la Paleta del Campo de Batalla. Este monarca anónimo de la I Dinastía está representado en el acto de caminar. Es la estatua segura más antigua que se conoce de un rey de Egipto.

5. El faraón Khasekhem

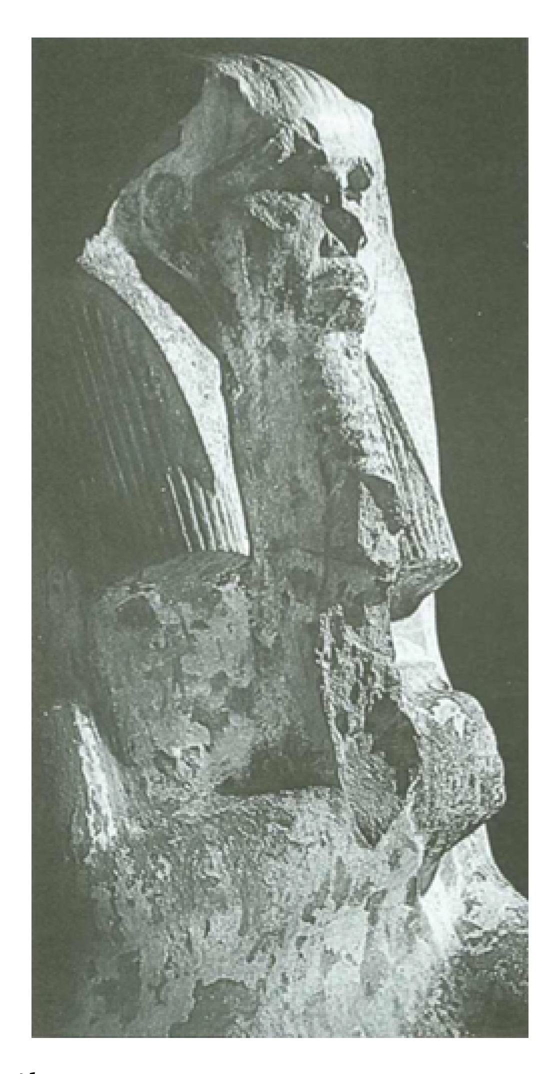


Pizarra verde. Alto,
56 cm.

De Hierakónpolis. Epoca Tinita (hacia
2740-2705
a. C.). Museo de El Cairo.

El último faraón de la II Dinastía hubo de sofocar un levantamiento del Bajo Egipto, que éste pagó con los 43.209 muertos consignados en la inscripción del pedestal del trono. El faraón celebró su triunfo con dos estatuas por lo menos, dedicadas en el santuario de Hierakónpolis. En ésta lleva la corona blanca y la bata recamada de la Fiesta del Sed. En las manos, los orificios requeridos para sostener la vara y el cetro que un día ostentaba.

6. Estatua sedente de Zoser



Caliza pintada. Alto,
1,42 m.
Del serdab de la Pirámide Escalonada de Sakkara. III Dinastía (hacia 2620 a. C.). Museo de El Cairo.

Primera estatua egipcia de tamaño natural. El rey está entronizado y envuelto en el manto del *Hebsed*. Sobre su pelo, pintado de negro, lleva el nemes, el fino velo de lino esmeradamente plisado, y en la barbilla, una larga y ondulada barba postiza. Un estrecho bigotillo, pintado de negro, orlaba el labio superior. En la delantera del pedestal del tronco, el *nesubit* y

el *nebti* preceden a su nombre de rey de los dos países: Horus *Netyeri-khet*.

7. Relieve de Hesiré



Madera. Alto, 1,14 m. De su mastaba de Sakkara. III Dinastía (hacia 2620 a. C.). Museo de El Cairo.

Desempeñaba Hesiré el importante cargo áulico de *Prefecto de los Escribas del Rey* al servicio de Zoser. Su enorme tumba, de

varios pisos subterráneos, se encontraba al norte de la de su señor, en el límite de la necrópolis arcaica. El más notable de los hallazgos verificados en ella ha sido la serie de seis paneles de los once de madera que decoraban los nichos del corredor de la mastaba superior, en los que este cortesano se constituye en prototipo de los convencionalismos reinantes en el relieve y la pintura egipcios.

8. Las ocas de Meidum



Pintura sobre estuco. Alto, 27 cm; largo, 1,72 m. De la mastaba de Nefermaat en Meidum. Comienzos de la IV Dinastía. Museo de El Cairo.

Tres parejas de gansos, naturalistas en apariencia, pero en realidad obra de fantasía, primorosamente ejecutadas e ideadas en colores y diseño. Pintura al temple, de pigmentos minerales y emulsión de yema de huevo o goma. Además de pinturas, la tumba tenía muros revestidos de recortes de pastas coloreadas, una especie de puzzles, curiosísimos y de gran efecto, aunque no tuvieron gran acogida en la decoración, porque al secarse se agrietaban y desprendían.

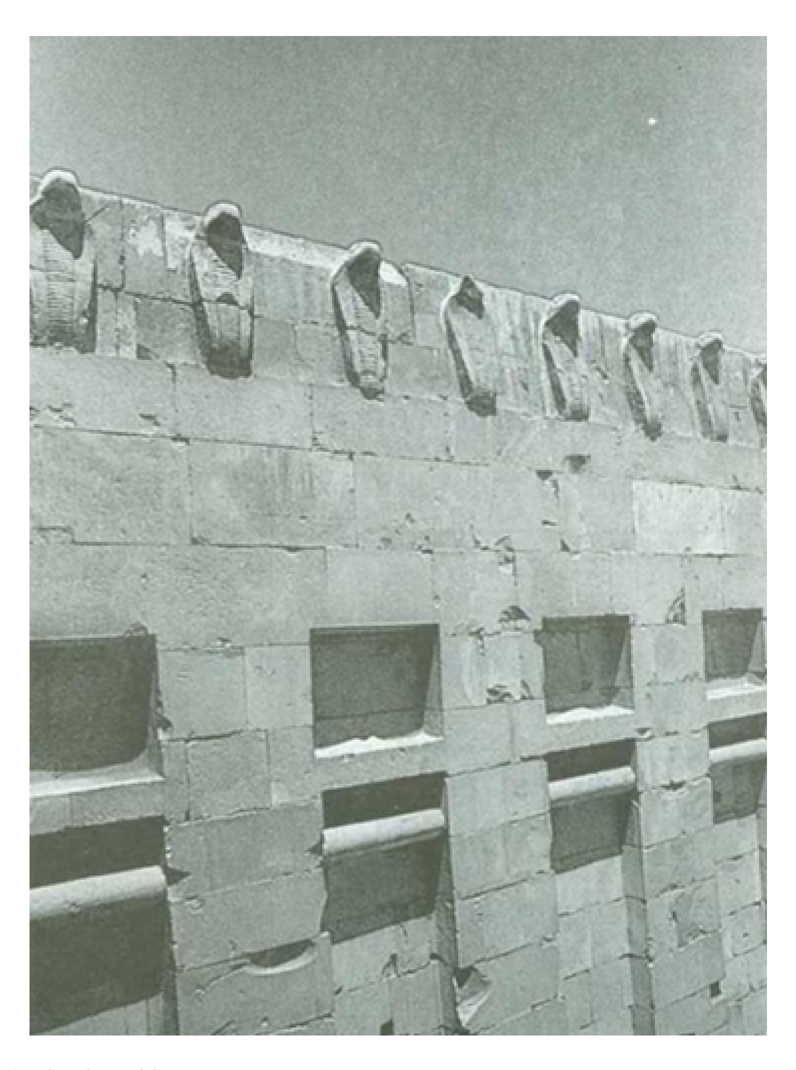
9. Rahotep y Nofret



Caliza pintada. Altura, 1,21 m (Rahotep) y 1,22 m (Nofret), De la mastaba de Rahotep en Meidum. Comienzos de la IV Dinastía. Museo de El Cairo.

La mayor altura de Nofret se debe a su voluminoso tocado, que contrasta con el corto de su marido, casi al rape. Rahotep acaso fuera hijo de Snefru, para quien trabajó en importantes funciones: sumo sacerdote del Re de Heliópolis, guía de las expediciones, jefe del ejército real. Su mujer ostentaba el honroso título de *conocida del rey*.

10. Patio de las cobras de Sakkara



Necrópolis de Sakkara. III Dinastía.

En este famoso rincón, reconstruido en este siglo con piedras caídas ya hacía más de tres mil años, se perpetúan puertas de adobe que se cerraban con esteras y frisos de cobras, símbolos del Bajo Egipto. Én todo lo que Sakkara ofrece, Zoser no pretendió implantar una arquitectura nueva, sino perpetuar en piedra lo que los dos Egiptos venían haciendo desde tiempo inmemorial, bien con madera y esteras (Alto Egipto; bien con adobes (Bajo Egipto). No se trataba de tener edificios habitables, sino escenarios eternos para la vida del faraón en el Más Allá.

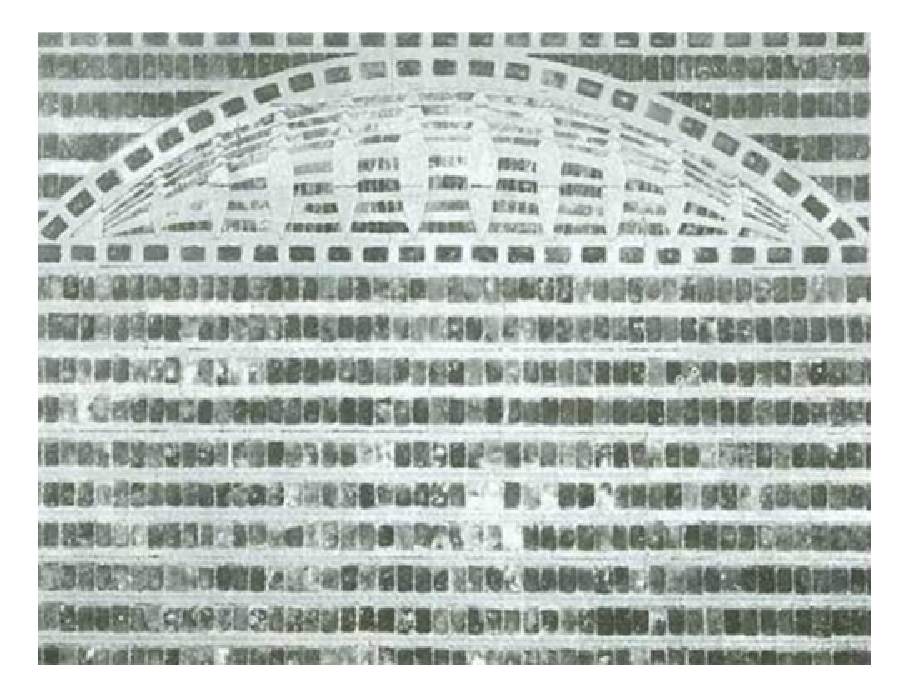
11. Relieve de Zoser en la Tumba Meridional de Sakkara



Necrópolis de Sakkara. III Dinastía.

Era ésta, al parecer, la tumba de las vísceras, y en ella aparece Zoser representado tres veces, aquí con el estuche fálico y la corona-blanca como únicas prendas de vestir, acreditando su perfecta forma física en la carrera del *Hebsed,* entre emblemas y fórmulas de buen augurio. Las paredes laterales están revestidas de placas de loza, como las del ejemplo siguiente.

12. Panel de baldosines de cerámica vidriada



Alto, 1,81 m. Ancho
2,03 m.
De una de las galerías del subsuelo de la Pirámide de Sakkara. III Dinastía. Museo de El Cairo.

Reconstruido por J. Ph. Lauer con piezas encontradas en una cámara inacabada. El panel está coronado por un dosel arqueado, sostenido por pilarcillos *djed*, símbolos de la permanencia eterna, y compuesto de azulejos incrustados en alveolos de la pared de piedra.

13. Keops

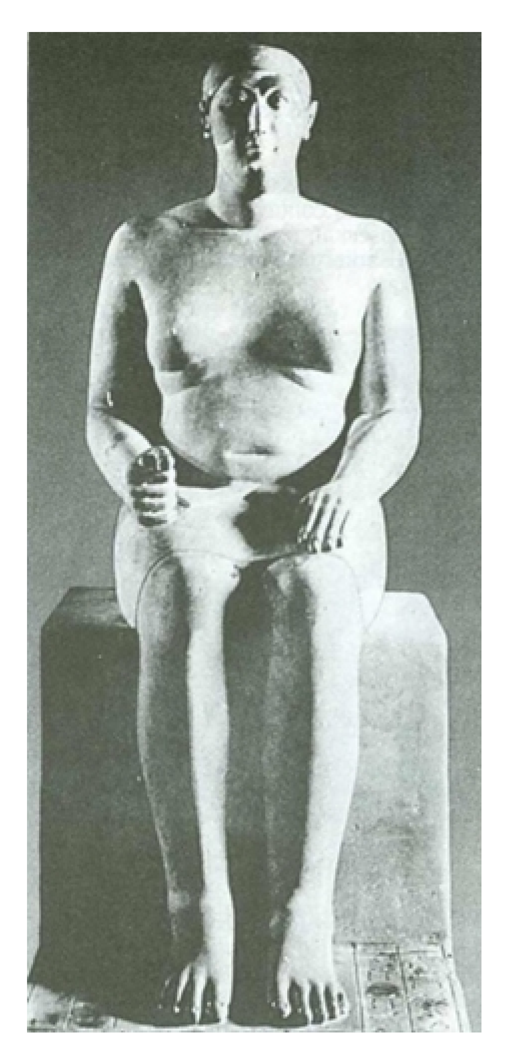


Marfil. Alto, 7,5 cm. De Abydos. IV Dinastía. Museo de El Cairo.

Las figuritas de marfil tenían en Egipto, desde tiempos prehistóricos, una significación sagrada, y por ello no debe extrañamos que Keops hiciese ofrenda a Osiris en Abydos de esta efigie suya como un rey de ajedrez. No es, por tanto, una ironía del Destino que esta menudencia sea el único retrato conservado del constructor de la Gran Pirámide. El monarca, sentado en su trono, con la cabeza cubierta por la corona roja y la pelvis por el faldellín plisado, de uso exclusivo de los reyes, tiene una expresión irónica que desmiente la rígida severidad con que solemos imaginarlo y

anticipa la excelencia del retrato más célebre de Kefrén. En la diestra, el flagelo.

14. Estatua sedente de Hemiun

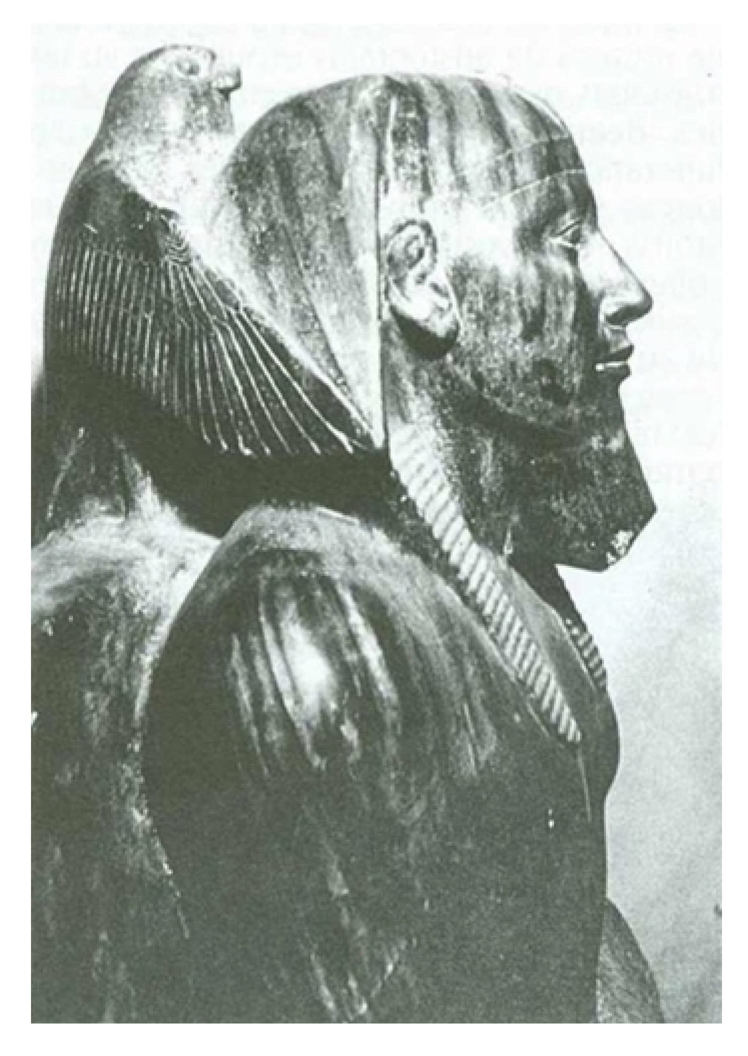


Caliza. Alto, 1,56. De Giza. IV Dinastía. Pelizaeus Museum, Hildesheim.

La encumbrada posición de este sobrino de Keops, superintendente de la necrópolis real, le permitió tener una estatua de las antiguas y no una mera cabeza de repuesto. Hombre de

talante liberal y amante de las tradiciones, dejó al escultor en plena libertad de plasmar con verismo los prominentes rasgos de su semblante, sobre todo la nariz aguileña, y los pliegues y adiposidades de sus abundantes carnes.

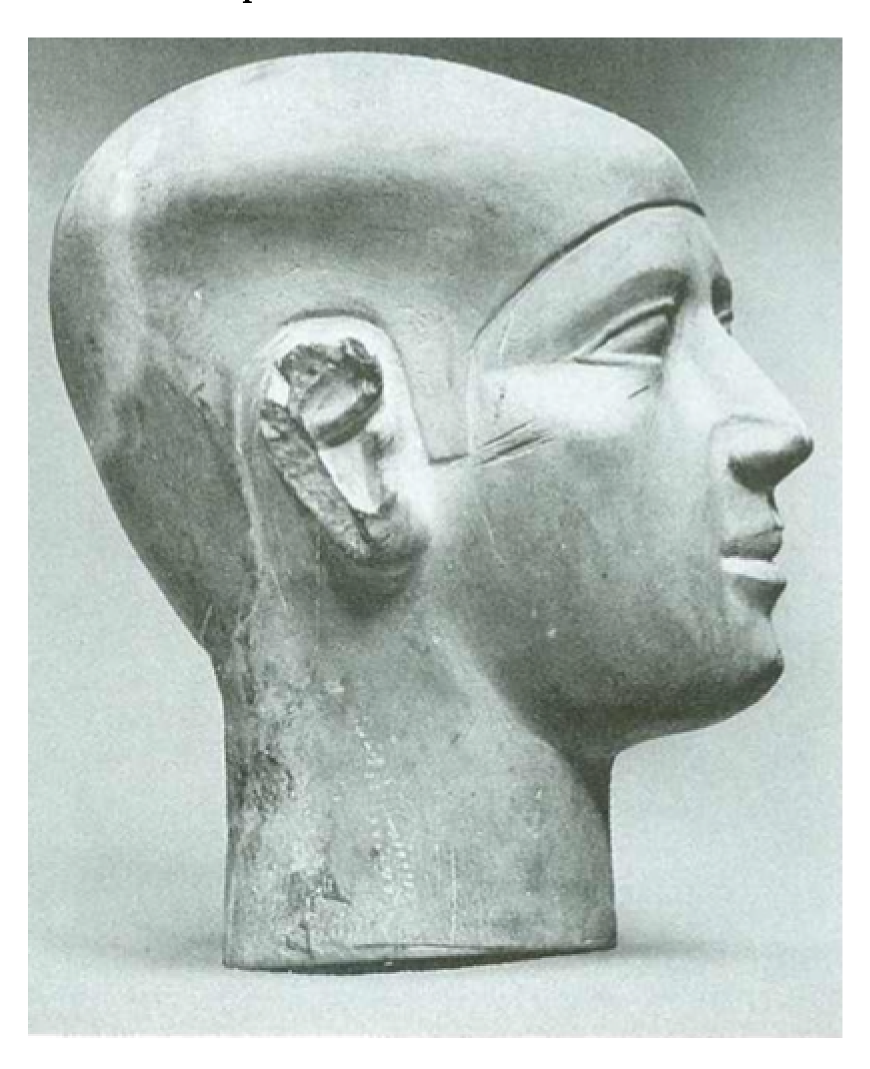
15. Kefrén



Diorita. Alto, 1,68 m. Del templo del valle de su pirámide. IV Dinastía. Museo de El Cairo.

Obra maestra de la escultura universal y perfecta encarnación en piedra del Rey Dios del Imperio Antiguo. Su trono, flanqueado por leones, lleva en lo alto del respaldo el halcón protector de Horus, que apenas asoma su cabeza por encima de la del rey. Los flancos del asiento los rellena el lazo denominado *shema-taui*, signo de la unificación del país, compuesto de lotos y papiros.

16. Cabeza de repuesto

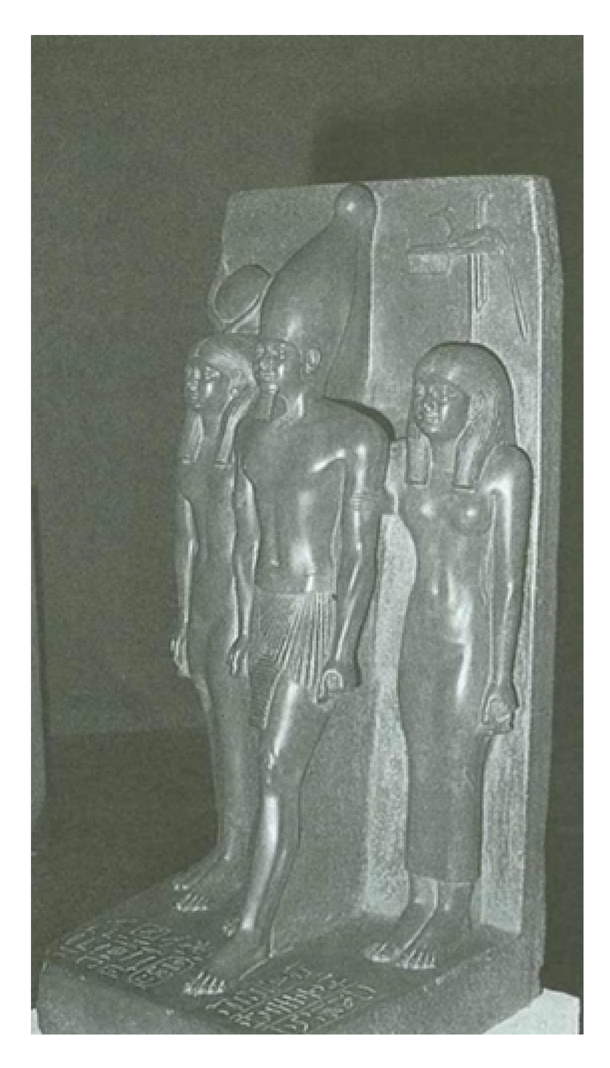


Caliza. Alto, 25,5 cm. De la mastaba de un contemporáneo de Kefrén,

en Giza. IV Dinastía. Museo de El Cairo.

Ejemplo de una serie bastante numerosa de retratos de aristócratas sepultados en las mastabas que rodean a las grandes pirámides. Reemplazan estas cabezas en el culto unerario a las estatuas habituales hasta entonces y ahora prohibidas. Su lugar en la tumba era el vestíbulo de la cámara del sarcófago, donde el *ka* del difunto pudiera reconocer al cuerpo que le pertenecía. Aparte de su aspecto de personas distinguidas, carecen estas cabezas de rasgos muy personales; ni siquiera es fácil saber si son hombres o mujeres; no sabemos por qué, algunas parecen tener las orejas arrancadas o no haberlas tenido nunca.

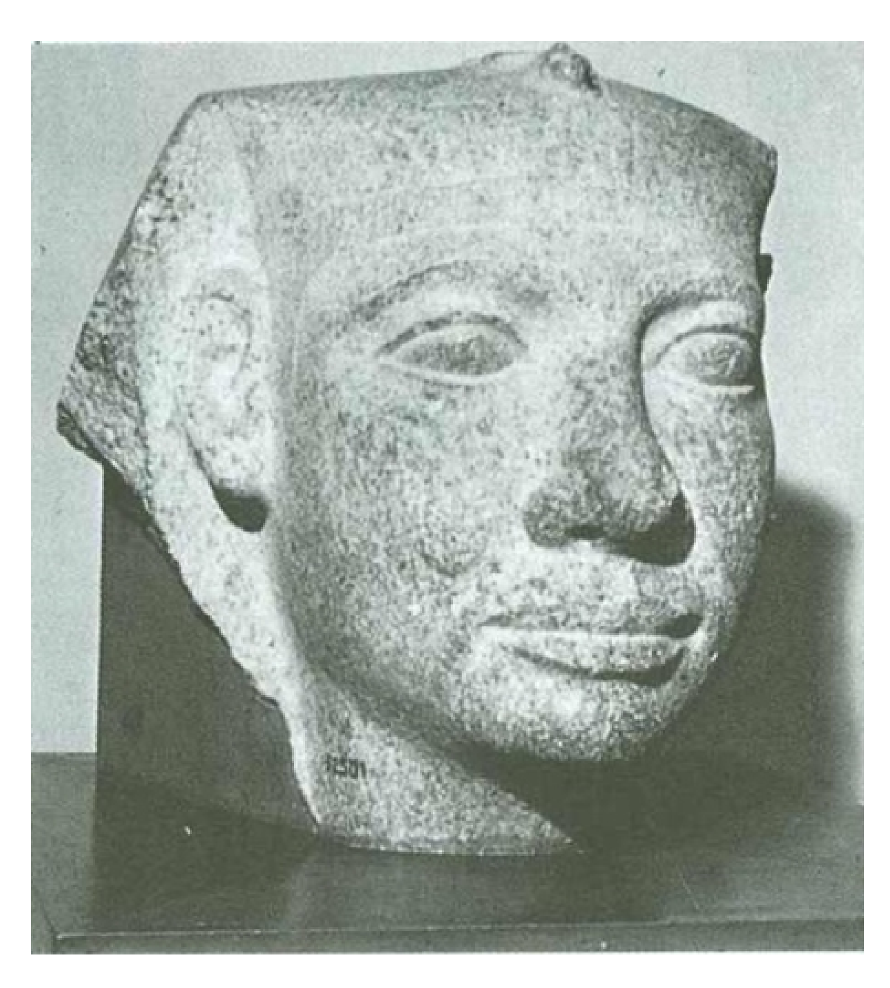
17. Triada de Mykerinos



Pizarra. Alto, 92,5 cm. Del templo del valle de su pirámide de Giza. IV Dinastía. Museo de El Cairo.

Altorrelieve de una serie de ocho (sólo cuatro conservados enteros) en homenaje a las ciudades-cantones de Egipto que veneraban a Hathor como divinidad principal. Hathor está aquí a la derecha del rey; la diosa de Kynópolis a la izquierda.

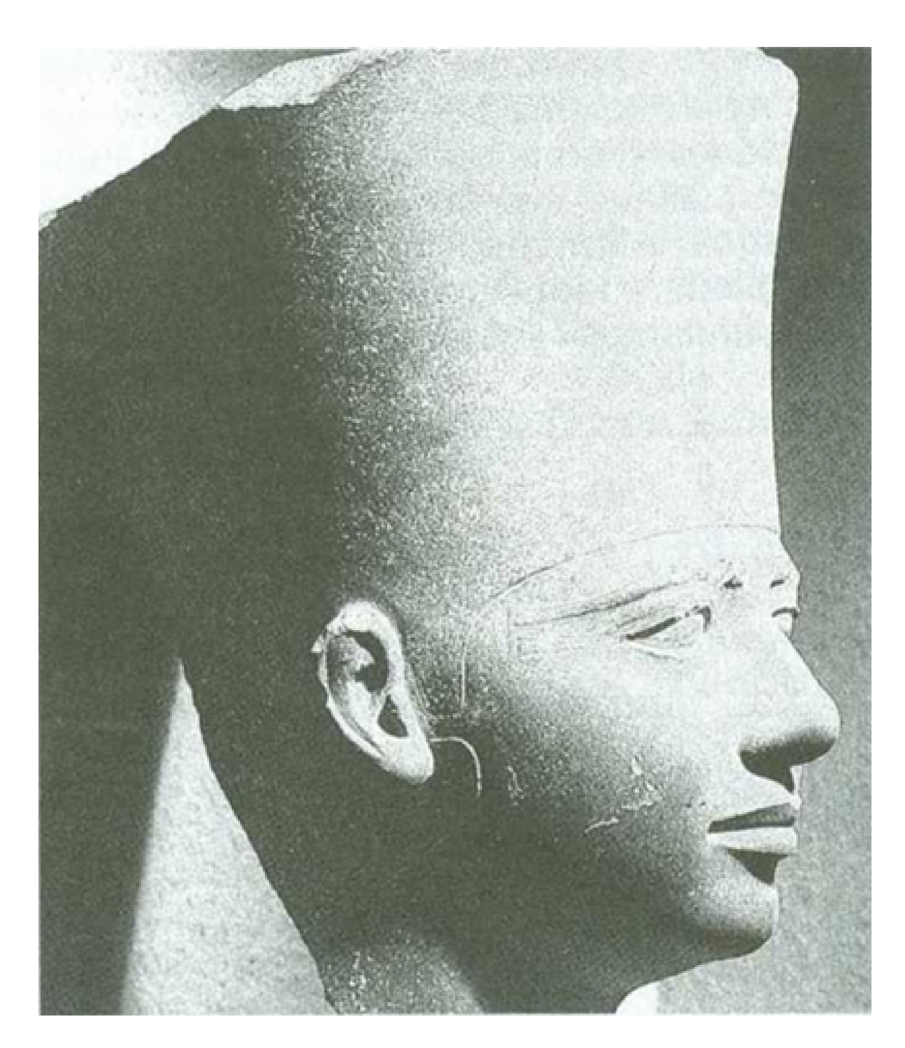
18. Userkaf con el velo nemes



Granito. Alto, 67 cm. Del templo funerario de su pirámide de Sakkara. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Fragmento de la más antigua de las estatuas colosales conocidas en Egipto. Al igual que Shepseskaf, último faraón de la IV Dinastía, Userkaf no se enterró en Giza, sino en Sakkara.

19. Userkaf con la corona roja



Pizarra. Alto, 45 cm. Del templo solar de Abusir. V Dinastía (hacia 2455 a. C.). Museo de El Cairo.

Impresionante retrato, de la mejor época de la escultura egipcia del Imperio Antiguo, del mismo material esquistoso y probablemente del mismo taller que hizo las triadas de Mykerinos (véase n.º 17).

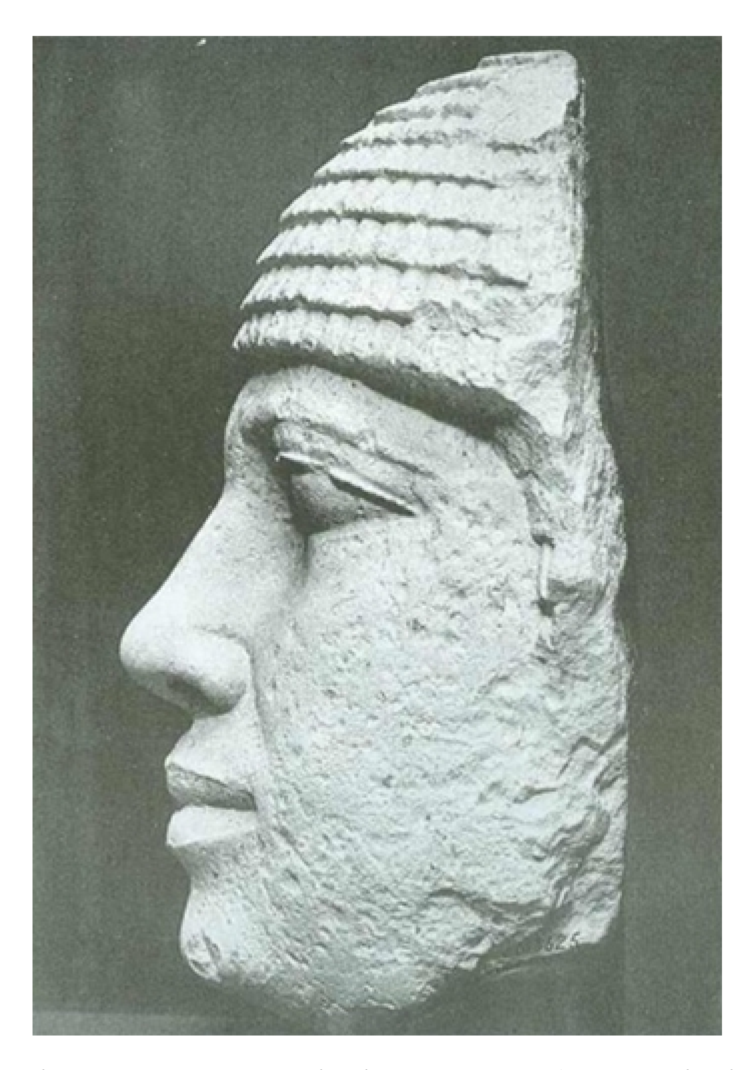
20. Columna con capitel palmiforme



Granito. Alto, 2 m. Del templo funerario de Sahure, en Abusir. V Dinastía. Museo de El Cairo.

El nombre y títulos de Sahure
(2455-2443
a. C.) están grabados en el cilindro del fuste monolítico, coronado por el haz de hojas de palmera, atadas por una cinta, que sostiene el ábaco.

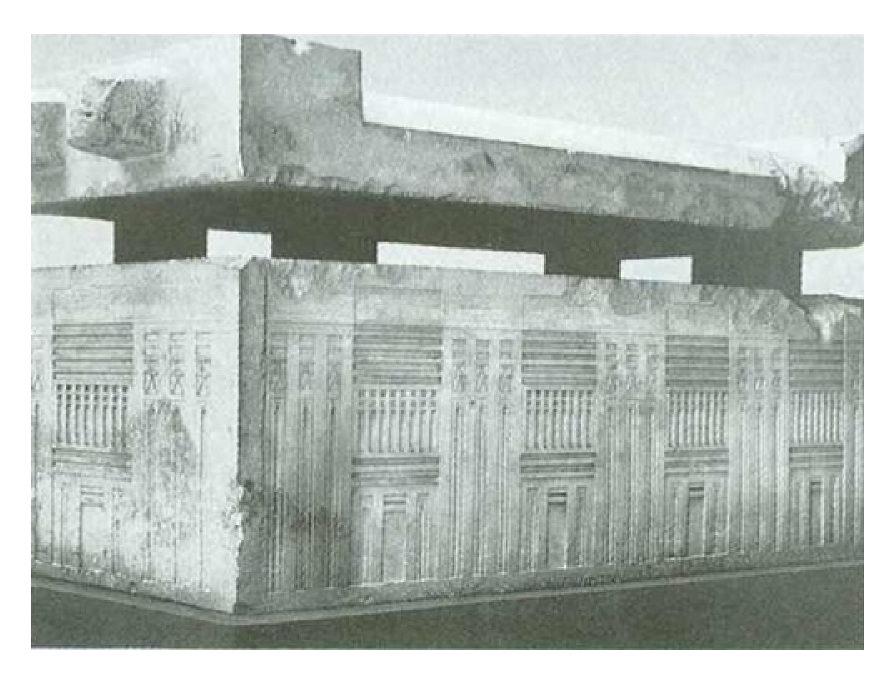
21. Retrato de Raver



Caliza. Altura, 25 cm. De su tumba de Giza. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Raver fue un cortesano de Neferirkaré
(2443-2423
a. C.) que supo aprovechar la libertad en que éste dejó a sus súbditos para volver a los lujos funerarios de la III Dinastía. En este magnífico retrato lleva la peluca de bucles cortos y concéntricos que la Corte había puesto de moda.

22. Sarcófago de Raver



Caliza policromada. Largo,
2,10 m;
ancho,
97,5 cm;
alto con la tapa,
1,10 m.
V Dinastía (hacia 2425 a. C.). Museo de El Cairo.

Casa para la eternidad, como llamaban los egipcios a sus sarcófagos, reproducía una vivienda aristocrática de la época, con sus muros, puertas, nichos y ventanas, sin olvidar sus adornos y complementos de obra de cestería.

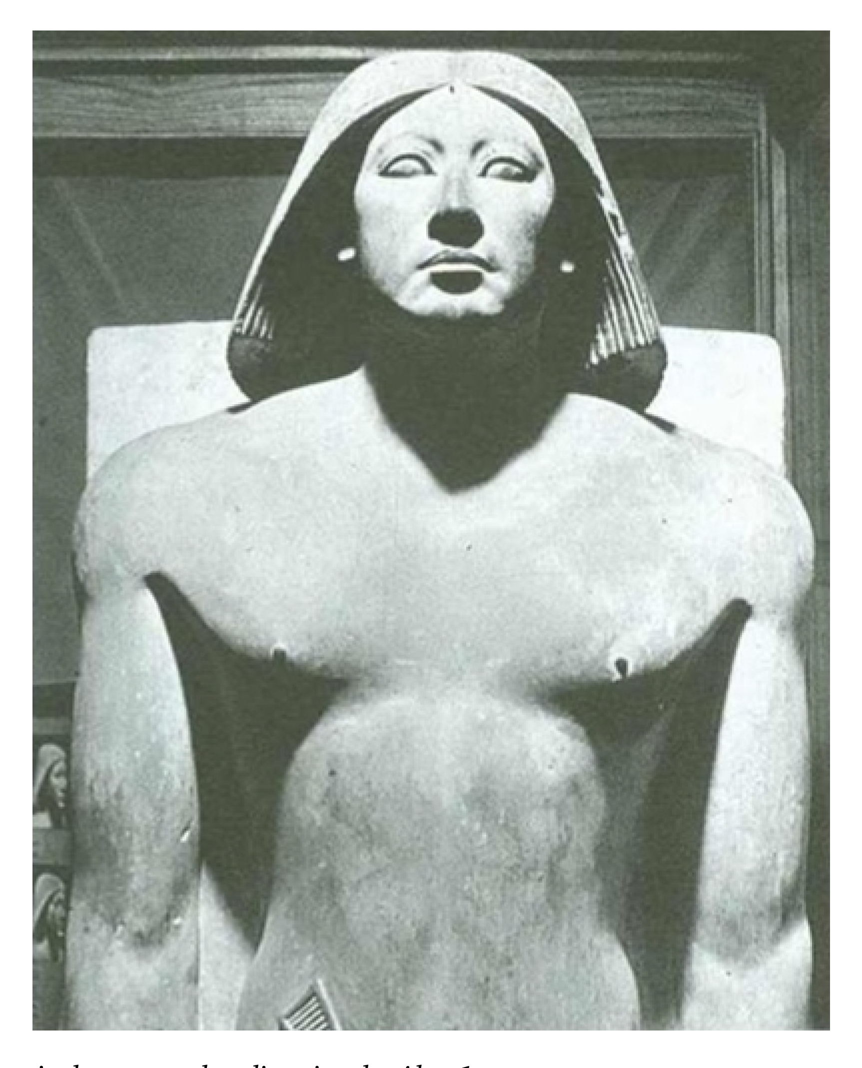
23. Neferefré



Caliza rosa, pintada. Alto,
34 cm.
Del templo funerario de Abusir. V Dinastía (hacia 2415 a. C.). Museo de El Cairo.

Fragmento de una de las muchas estatuas y otros objetos hallados en las excavaciones checas de
1984-85
en Abusir, en el recinto de la Pirámide Inacabada de este faraón, que sólo reinó unos meses. Peluca de rizos concéntricos, con el halcón Horus sobre la nuca.

24. Ranofer



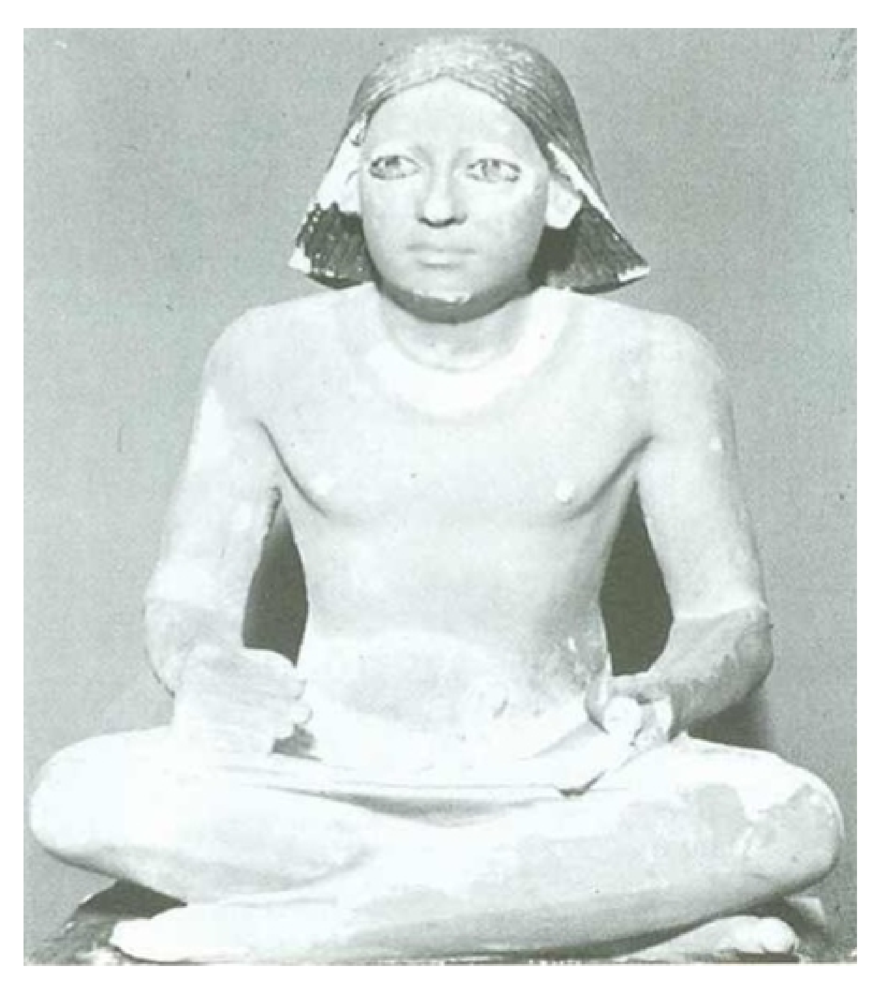
Pareja de estatuas de caliza pintada. Alto, 1,
78 m.
(la de la peluca) y
1,86 m.
De Sakkara. V Dinastía (hacia 2450 a. C.). Museo de El Cairo.

A partir de la V Dinastía es corriente que cada tumba contenga dos, tres o más estatuas de su dueño. Ranofer disponía de excelentes artistas, pues no sólo era sumo sacerdote de Ptah, patrono del

gremio, y de Sokar de Menfis, sino jefe de los escultores y artesanos de la Corte. Sus dos estatuas ocupaban sendos nichos de su capilla funeraria, en compañía de la estatua sedente de Hekena, su esposa.

25. Escriba sentado

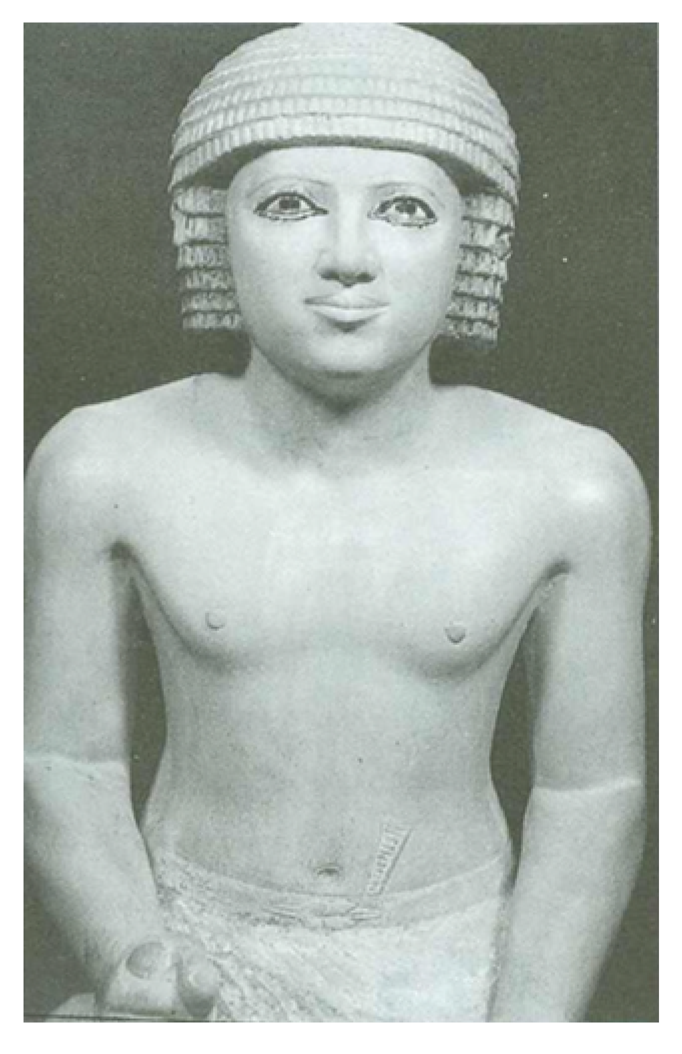
Caliza pintada. Alto,
51 cm.
De Sakkara. V Dinastía (hacia 2450 a. C.). Museo de El Cairo.



El escriba representa al funcionario ideal, ocupante del cargo más apetecido por la sociedad egipcia, de ahí que estas estatuas,

nacidas a comienzos de la IV Dinastía, sean muy frecuentes a partir de la V. En este caso, el escultor se esmeró más en el magnífico retrato de la cabeza que en el modelado del cuerpo, deficiencia que suplirá en la estatuilla n.º 26.

26. Figura sedente



Caliza pintada. Alto,
53 cm.
De Sakkara. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Procede del mismo lugar que el escriba n.º 25 y representa probablemente a la misma persona, aquí sentada en un cubo y llevando la peluca de bucles en círculos concéntricos. El retrato es excelente y el modelado del cuerpo, impecable, a lo que ha podido contribuir una caliza de mejor calidad que la del escriba.

27. El Alcalde de la Aldea

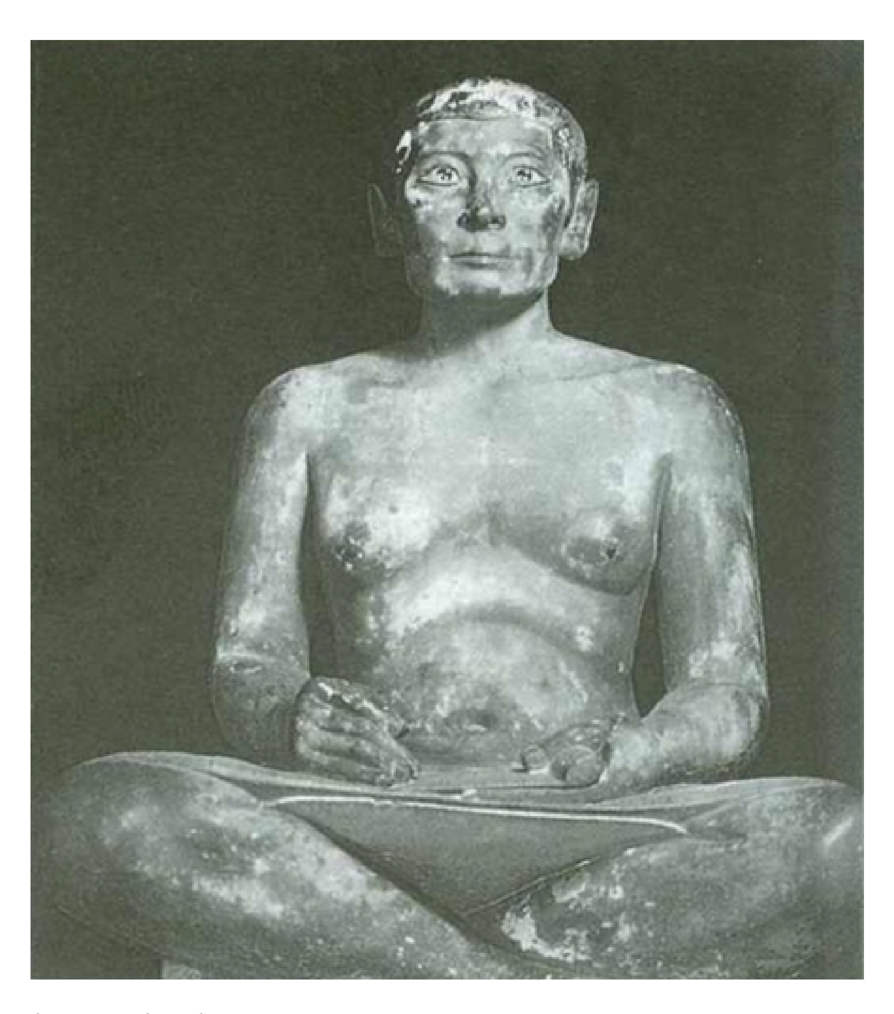


Madera de sicomoro. Alto, 1,12 m.

De Sakkara. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Su verdadero nombre era Kaaper y su actividad la de sacerdote lector. Su gordura era la propia de quien desempeñaba un cargo cómodo y bien retribuido. El realismo de su rostro ha hecho de esta figura la más célebre de las estatuas egipcias de personajes particulares.

28. Escriba sentado

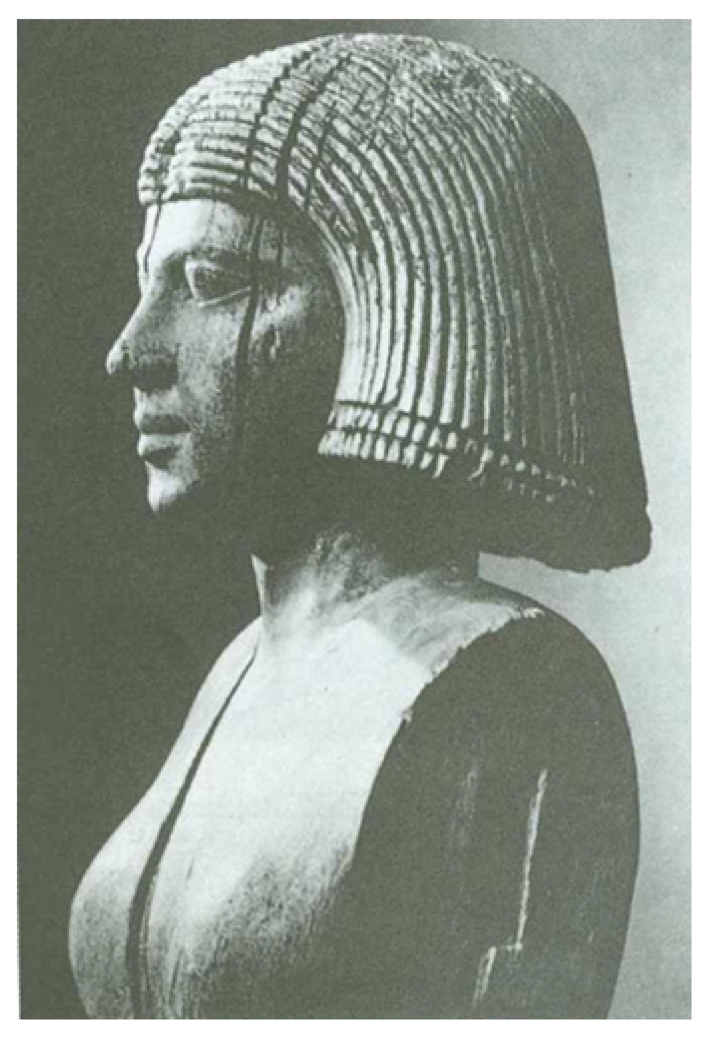


Caliza pintada. Alto,
53 cm.

De Sakkara. V Dinastía. Museo del Louure, París.

El ejemplar más hermoso que se conoce, según parecer unánime (Vandier). A ello añade el egiptólogo francés que basta mirarlo para saber que el modelo era inteligente, voluntarioso y poco propicio a la bondad.

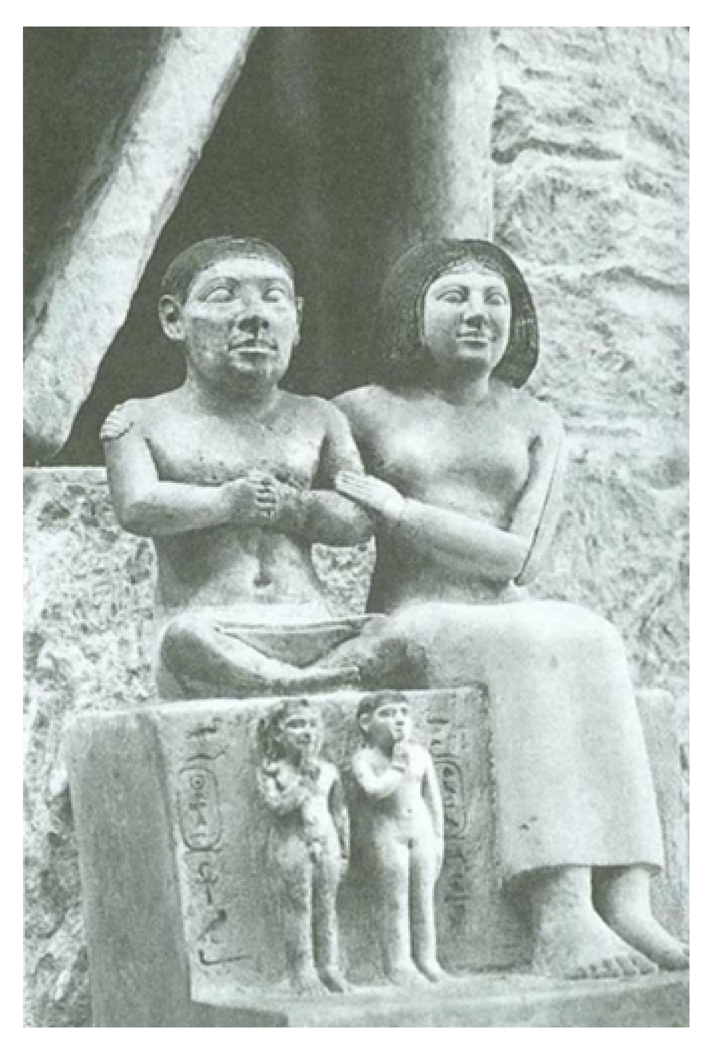
29. La esposa de Kaaper



Madera. Alto, 67 cm. De Sakkara. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Cabeza y cuerpo hallados en la mastaba del *Alcalde de la Aldea* y creídos por ello retrato de la esposa de éste. Lleva la elegante peluca corta de las mujeres aristocráticas y un vestido ceñido de gran escote redondo. Expresión risueña y agradable, como la de Kaaper.

30. Seneb y su familia

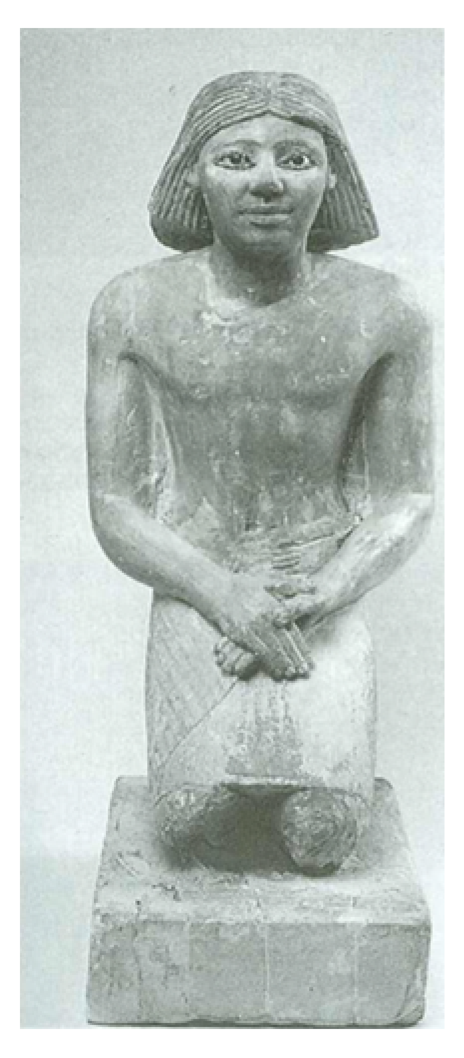


Caliza pintada. Alto,

34 cm.
De Giza. VI Dinastía. Museo de El Cairo.

La acusada deformidad física de Seneb no le ha impedido que triunfase en la vida: casado con una mujer aristocrática, tuvo hijos sanos y normales.

31. Kaemked

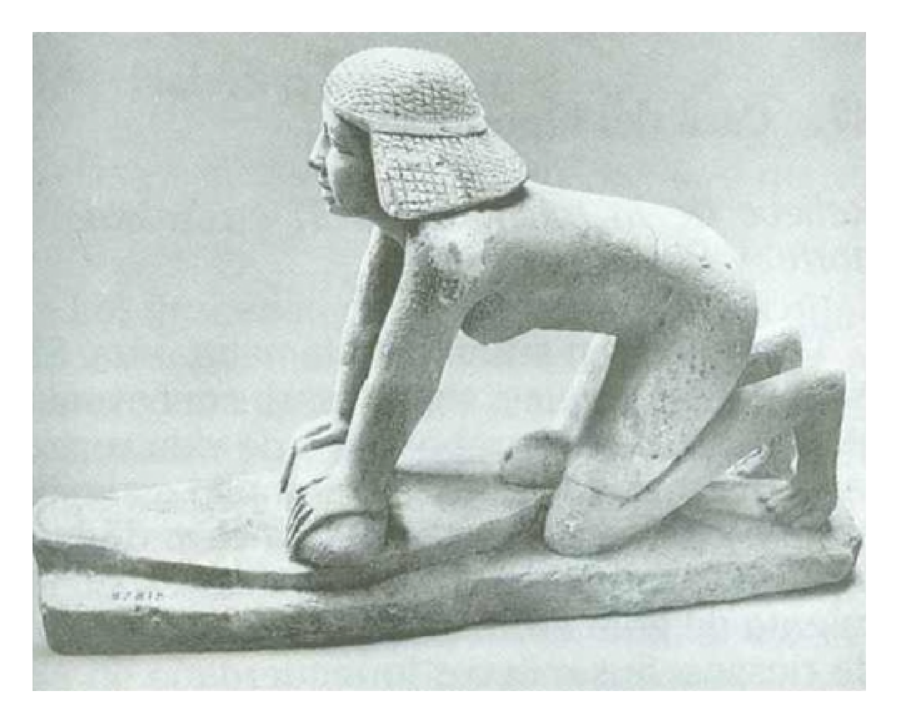


Caliza estucada y pintada. Alto,

42 cm.
De Sakkara. V Dinastía (hacia 2425 a. C.). Museo de El Cairo.

Sacerdote funerario del príncipe Werimi, fue premiado con este retrato lleno de una vida increíble. Lleva la peluca explayada, de ceremonia, con la que se encuentra en actitud reverencial, arrodillado y con las manos unidas; viste el faldellín de sobrepliegue plisado, sujeto por un cinturón del que penden cuatro sartas de cuentas.

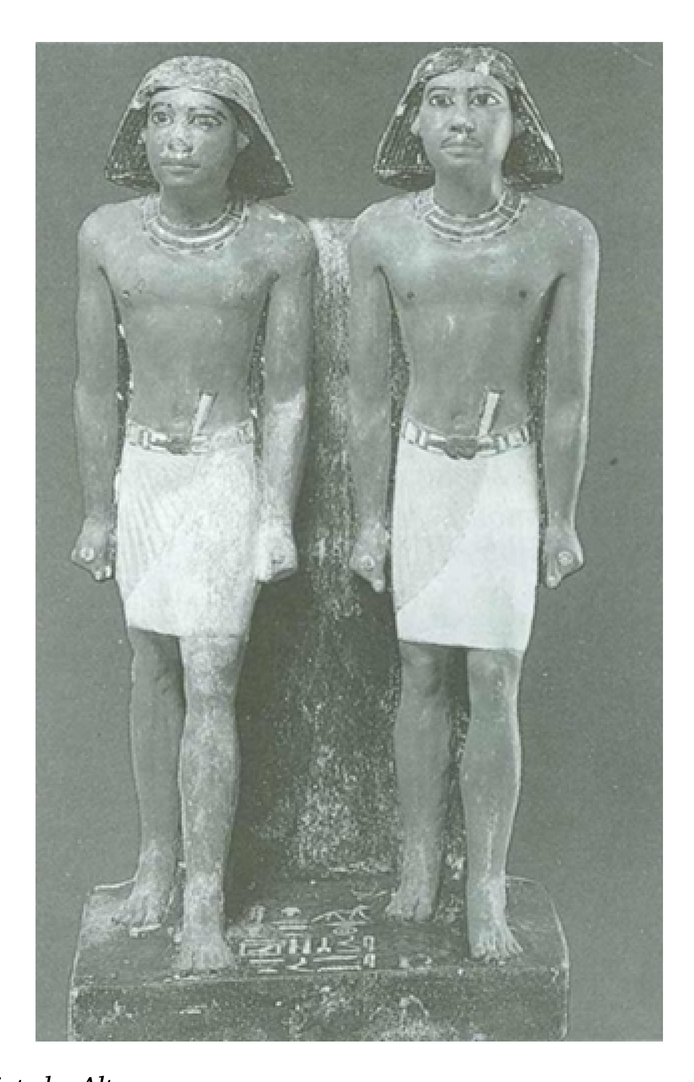
32. Molinera



Caliza. Alto, 32 cm. De Sakkara. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Una de las típicas estatuas de sirvientes, arrodillada sobre un molino plano. Como ella hay cerveceras, amasadoras, ceramistas, carniceros, etc., que primero aparecen en los relieves de las tumbas.

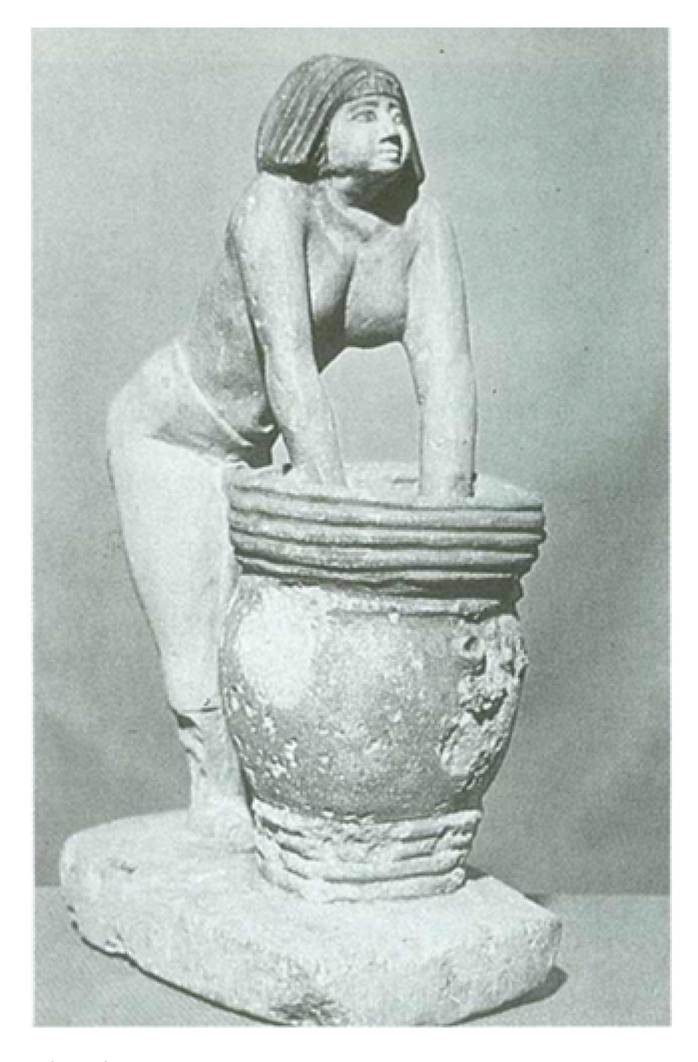
33. Efigie doble de Nimaatsed



Caliza pintada. Alto,
37 cm.
De Sakkara. V Dinastía (hacia 2410 a. C.). Museo de El Cairo.

Fue sacerdote de Re y de Hathor en el templo solar de Neferirkaré, juez y profeta de las pirámides de ese mismo faraón y de sus sucesores, el efímero Neferefré y Neuserre. Ignoramos por qué se hacen estas estatuas dobles, y a veces triples —llamadas pseudogrupos— con un soporte y un pedestal comunes. La conservación de la policromía es excelente, incluso en el gracioso bigotillo.

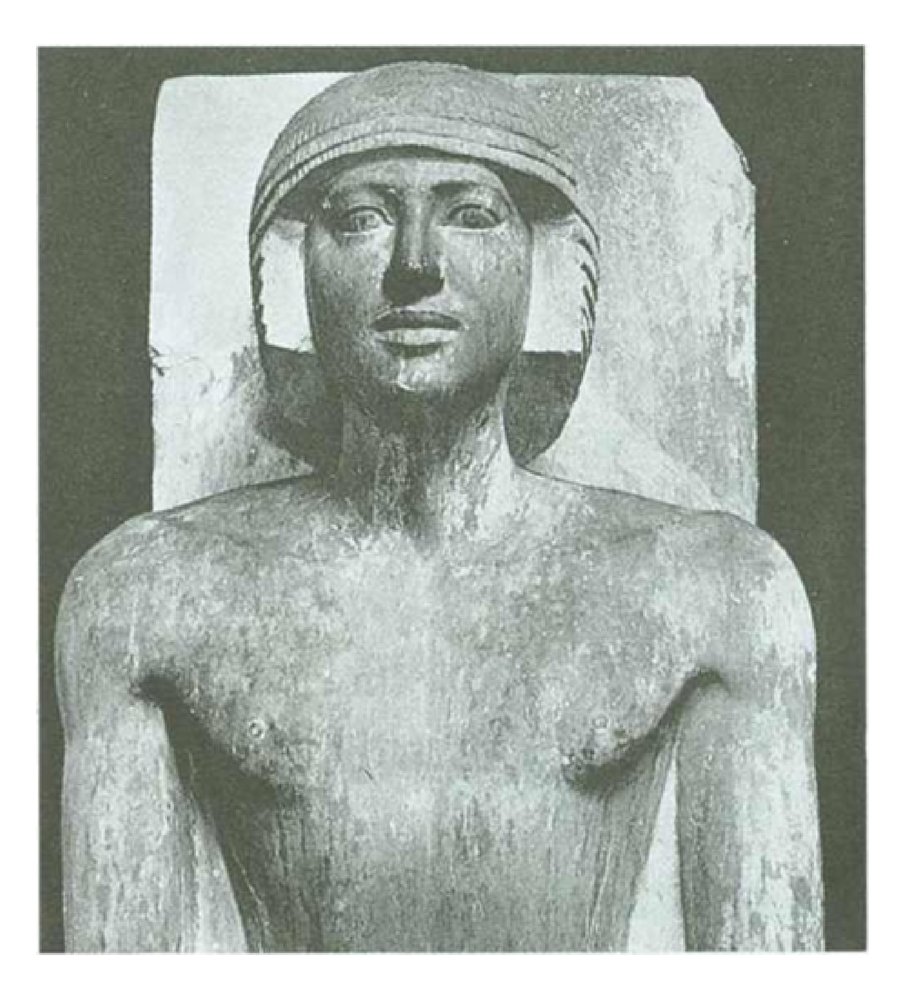
34. Cervecera



Caliza pintada. Alto,
28 cm.
De Sakkara. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Otra de las típicas estatuas de sirvientes, como la comentada en el n.º 32.

35. Estatua de Ti



Caliza pintada. Alto,
1,98 m.
De Sakkara - norte. V Dinastía. Museo de El Cairo.

La estatua impresiona más por su tamaño que por su calidad, inferior a la de los relieves de su mastaba. Ti fue un acaudalado terrateniente, prefecto de varios santuarios y de dos pirámides. Conforme avanza la dinastía, las pirámides van siendo más importantes. Una reina no es madre oficial del rey, sino madre de su pirámide; lo mismo los sacerdotes (véanse n.os 31 y 33).

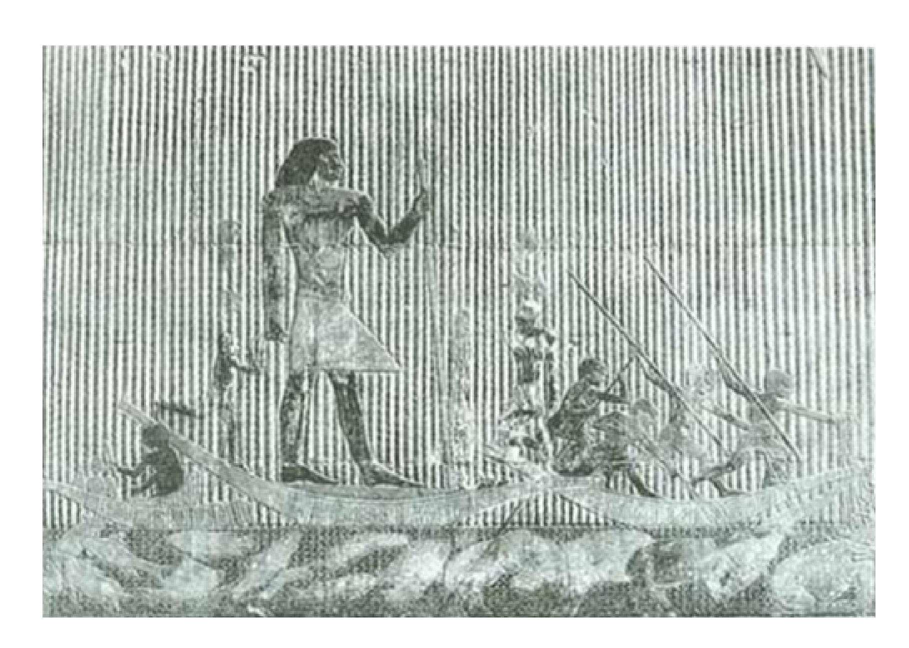
36. Ti y Neferhotep



Relieve de la mastaba de Ti en Sakkara - norte. V Dinastía.

Acompañado de su esposa, Ti inspecciona las reses y los antílopes cautivos destinados al sacrificio. Frente a él, un administrador lee el inventario de las ofrendas.

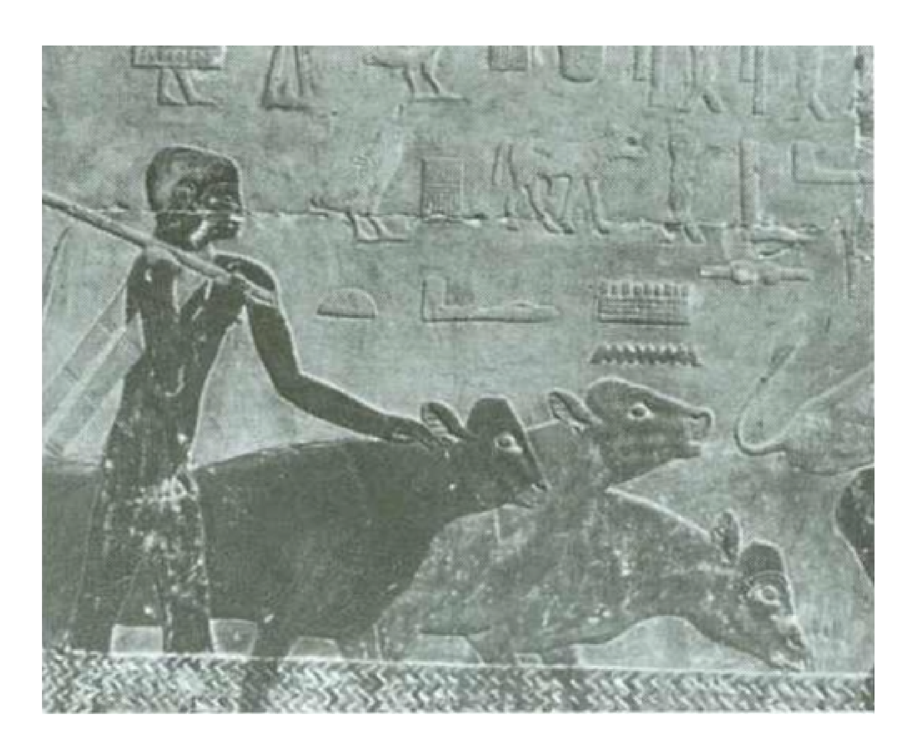
37. Caza del hipopótamo



Relieve de la mastaba de Ti en Sakkara - norte. V Dinastía.

Ti era un gran amante de la naturaleza. El Nilo, con sus aguas, sus islas, sus cañaverales y sus márgenes rebosantes de vida vegetal y animal, le brindaban amplio campo para el cultivo de su afición. La caza de las aves y de los hipopótamos era un esparcimiento de gran emoción, aunque no exento de riesgos. Sus relieves lo recuerdan.

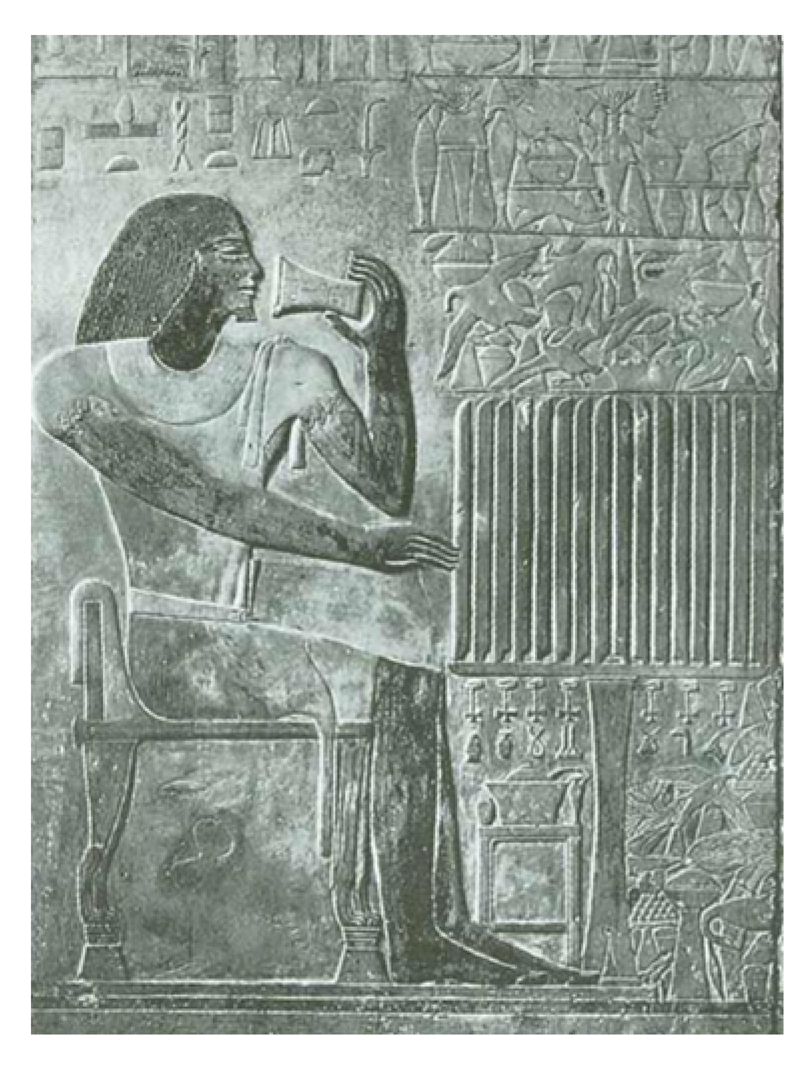
38. Escena de la vida pastoril



Relieve de la mastaba de Ti en Sakkara - norte. V Dinastía.

Rebaños de carneros son conducidos sobre los sembrados para fertilizarlos, mientras los acemileros y vaqueros trasladan rebaños de asnos y de bueyes por los canales de las fincas. La vida cortesana no alejaba del campo a la aristocracia egipcia, muy pendiente de las tierras a su cargo.

39. Ptahotep a la mesa



Relieves de su mastaba en Sakkara - norte. V Dinastía.

Los descendientes y herederos de los dueños de las mastabas estaban obligados a abastecer a éstos de los alimentos y bebidas necesarios para su subsistencia, pero para el caso de que así no fuese, el arte y la escritura tenían recursos mágicos para suplir aquella falta. De ahí la presencia en las tumbas de la escena de la mesa, bien abastecida de panes y todo tipo de manjares.

40. Puerta falsa de Ika



Madera. Alto, 2 m. De Sakkara. V Dinastía. Museo de El Cairo.

Para ponerse en comunicación con el mundo de los vivos, si lo deseaba, el muerto disponía de una puerta mágica, con todos sus elementos, incluido el esterón enrollado, y sobre el dintel de la puerta un relieve con la escena del ágape. Normalmente la falsa puerta es de piedra, pero en este caso excepcional fue realizada en madera.

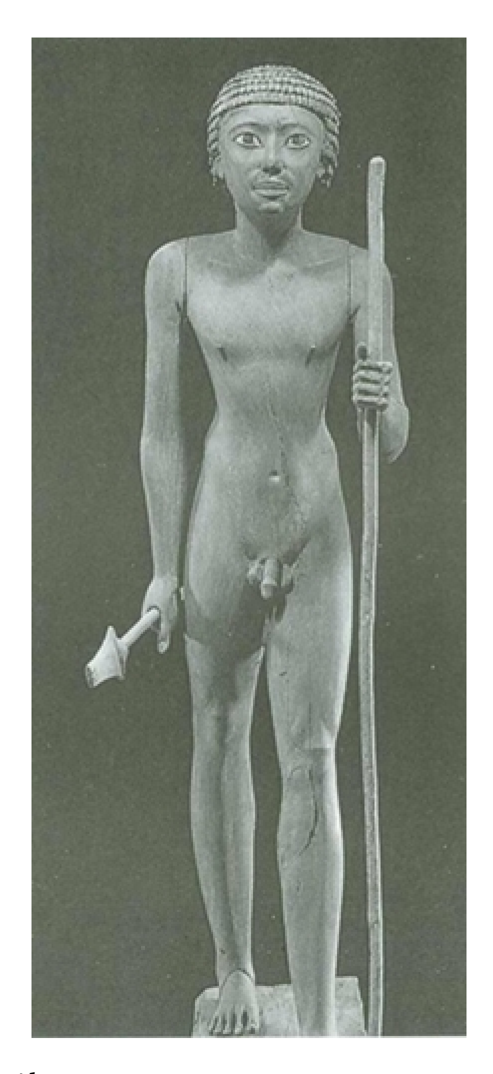
41. Estatua de Pepi I



Cobre. Alto, 1,77 m. De Hierakónpolis. VI Dinastía (hacia 2270 a. C.). Museo de El Cairo.

En el interior de la estatua, hueco, naturalmente, se encontró la de su hijo, ocultas ambas en el Imperio Nuevo. A pesar de su mal estado de conservación, el rostro produce una gran impresión de vida, especialmente en los ojos.

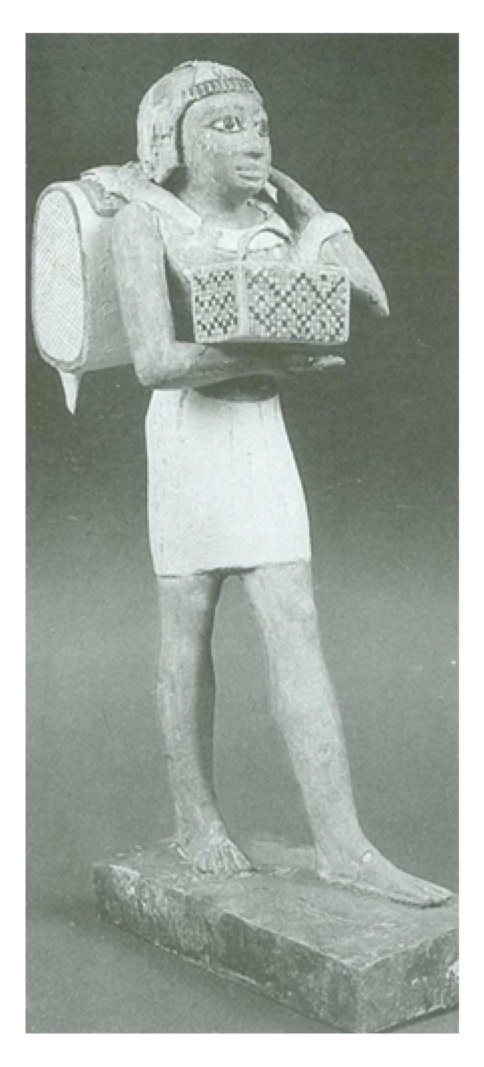
42. Estatua de Merirehachetef



Madera de ébano. Alto,
73 cm.
De Sedment. VI Dinastía. Museo de El Cairo.

Muy interesante como obra provincial, inspirada fielmente por los talleres cortesanos de Menfis. Su tumba rupestre contenía tres sarcófagos de mujeres y en la cámara del subsuelo el sarcófago del dueño. Esta y otras estatuas suyas, de mujeres y de sirvientes, aparecieron entre el material de relleno del pozo de acceso a la cámara.

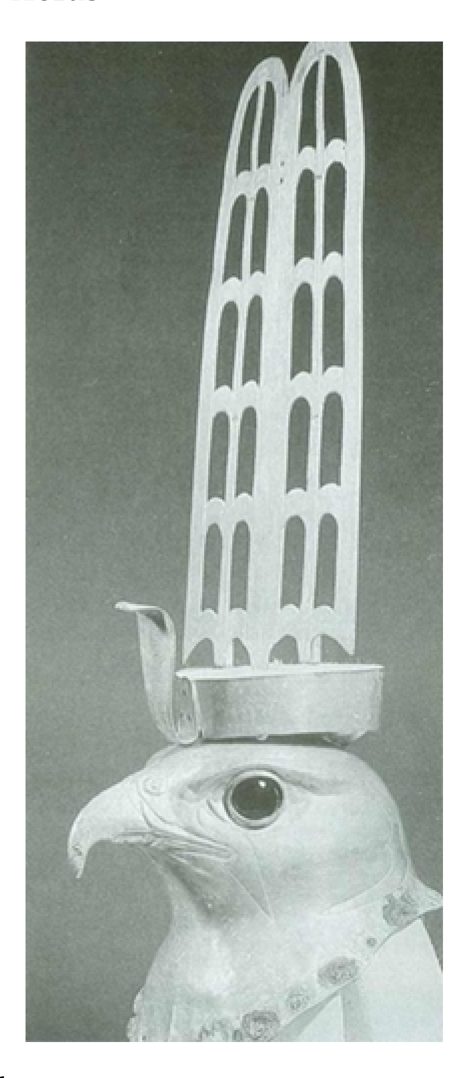
43. Portador de cestas



Madera. Alto, 36 cm. De Meir. VI Dinastía. Museo de El Cairo.

Los sirvientes que rodean a las estatuas del dueño de la tumba se hacen ahora de madera y se reúnen en grupos que pueden representar a multitudes y aun a ejércitos. Las piezas no siempre tienen la estupenda calidad de este cargador, al servicio de Niankh-Pepi, prefecto del Alto Egipto, que camina llevando el equipaje de su amo.

44. Cabeza de Horas

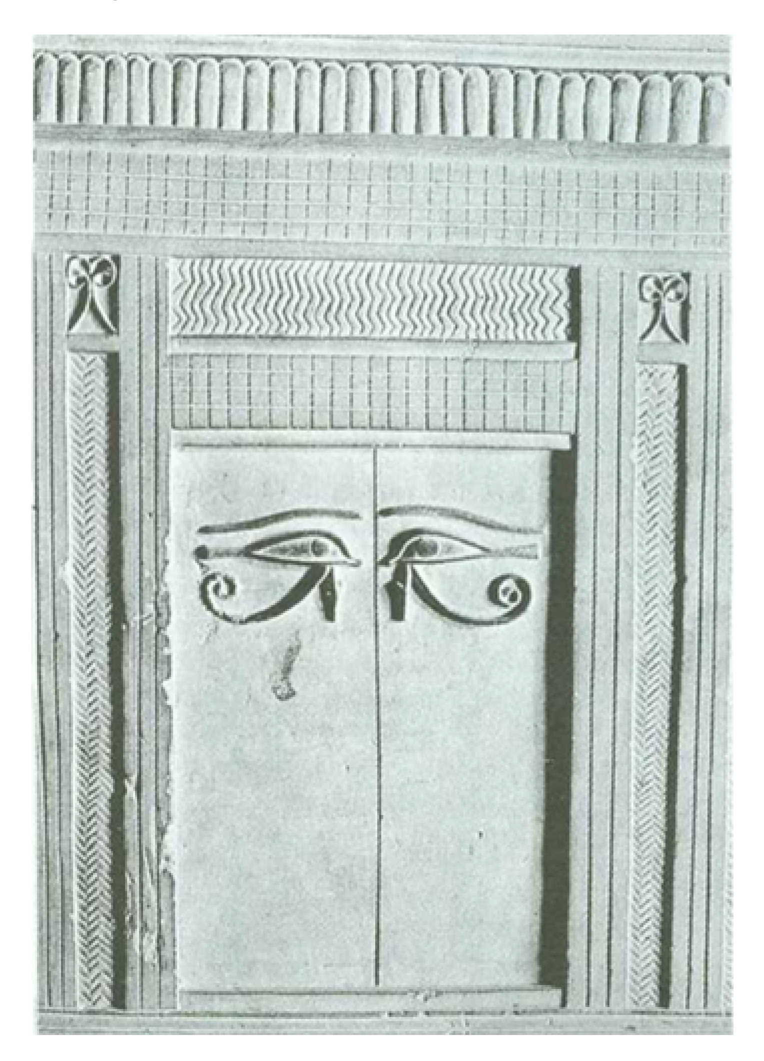


Oro y obsidiana. Alto,
37 cm.
De Hierakónpolis. VI Dinastía. Museo de El Cairo.

Formaba parte de una figura de bronce del halcón Horus, divinidad protectora de Hierakónpolis, respetuosamente enterrada cuando el templo fue renovado en el Imperio Nuevo. La diadema se compone de una coronita con el *uraeus* y dos altas plumas caladas. Puede ser un aditamento puesto en la cabeza en el Imperio Nuevo

como testimonio de veneración a la vieja estatua de culto.

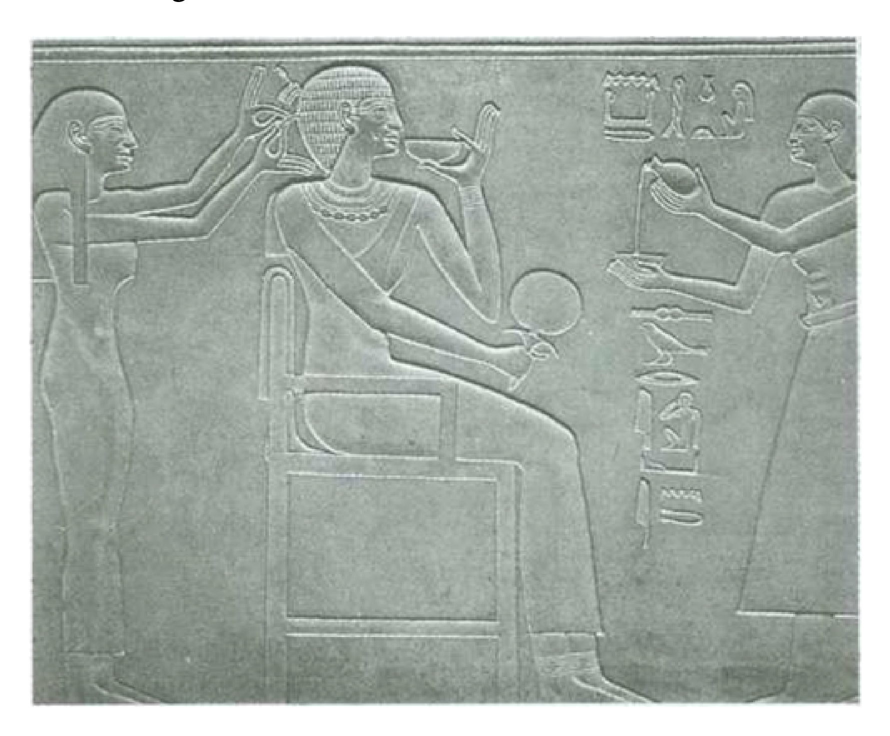
45. Sarcófago de Kawit, esposa de Mentuhotep



Caliza. Largo, 2,62 m. Del mausoleo del rey en De ir el-Bahari. XI Dinastía (hacia 2050 a. C.). Museo de El Cairo.

Lado corto, decorado con una fachada de palacio. En la puerta, dos ojos (*udjat*) que, aparte de servir de amuletos, permiten a la difunta observar el exterior, donde su vida prosigue en el Más Allá.

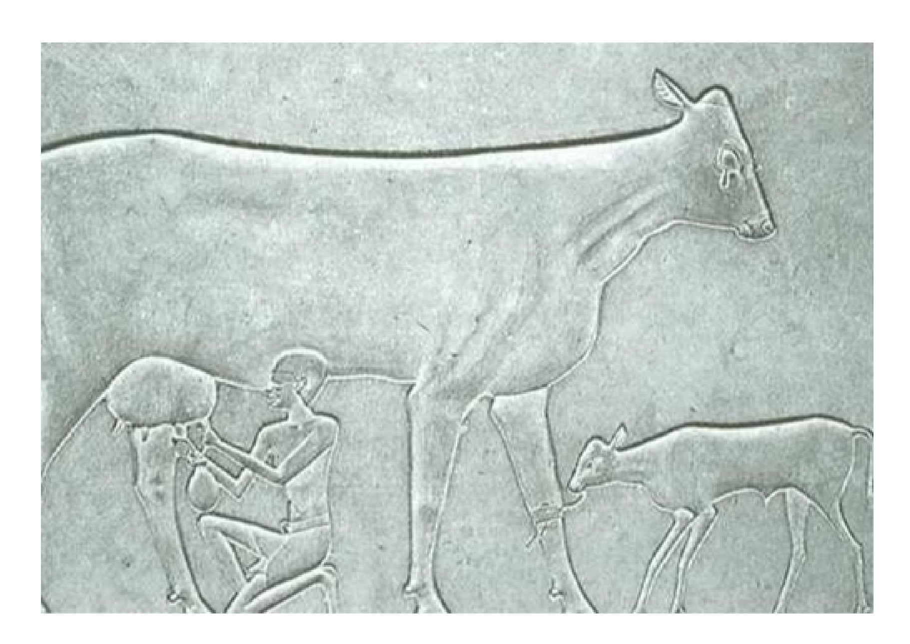
46. Sarcófago de Kawit. Escenas de la vida de Kawit



Caliza. Largo, 2,62 m. Del mausoleo del rey en De ir el-Bahari. XI Dinastía (hacia 2050 a. C.). Museo de El Cairo.

Kawit era sacerdotisa de Hathor, la vaca celeste, venerada en el santuario contiguo. La leche de esa vaca es la que la reina bebe sentada en su trono, servida por un funcionario que le dice en los jeroglíficos: *Para tu* ka, *señora*.

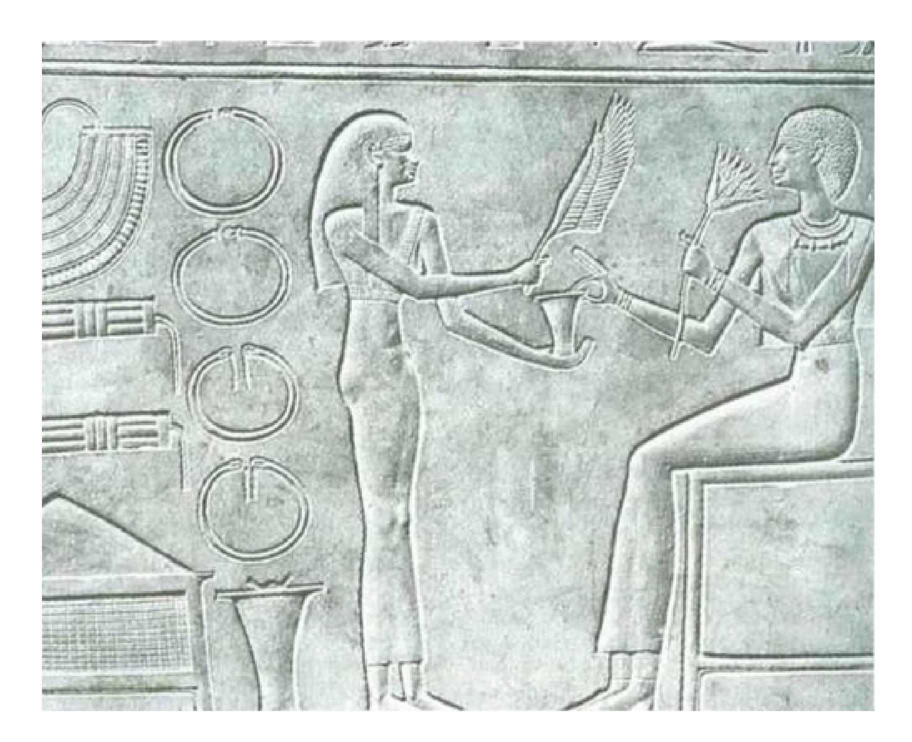
47. Sarcófago de Kawit. Escena complementaría de la anterior



Caliza. Largo, 2,62 m. Del mausoleo del rey en Deir el-Bahari. XI Dinastía (hacia 2050 a. C.). Museo de El Cairo.

Una vaca está siendo ordeñada mientras su pobre ternero, alado a una de sus patas delanteras, permanece alejado de la ubre nutricia. La lágrima que cae por su mejilla indica que la madre llora apenada.

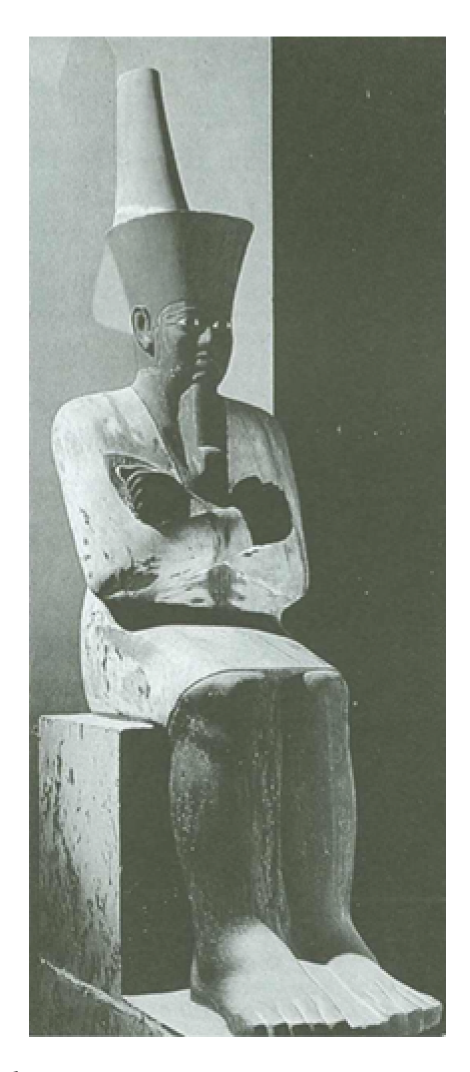
48. Sarcófago de Kawit. Atenciones a la reina



Caliza. Largo, 2,62 m. Del mausoleo del rey en Deir el-Bahari. XI Dinastía (hacia 2050 a. C.). Museo de El Cairo.

Una sirvienta le ofrece un pomo de ungüento mientras la abanica con una ala de ganso. Kawit aspira el aroma de un loto, símbolo de la vida. Viste con suma elegancia: vestido ajustado, chal sobre los hombros, collares, pulseras, ajorcas en los tobillos. El ideal de la mujer delgada llega aquí a su cima; el refinamiento se ha impuesto en la nueva capital del Egipto unificado.

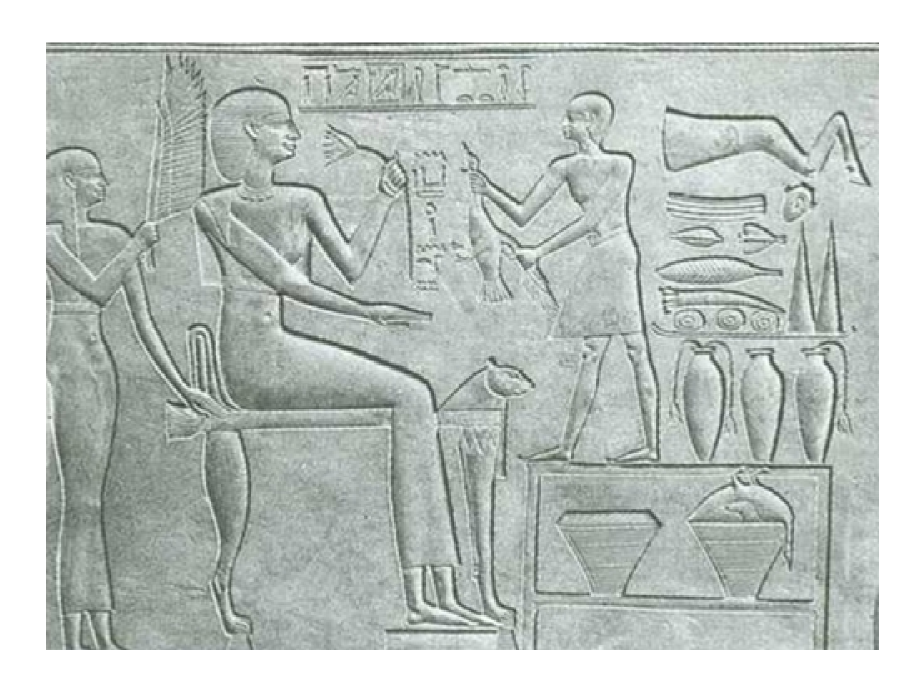
49. Estatua de Mentuhotep



Arenisca pintada. Alto,
1,38 m.
Del mausoleo de Deir el-Bahari (hacia 2020 a. C.). Museo de El Cairo.

Impresionante estatua del nuevo Unificador de Egipto, identificado con Osiris y con la barba de punta curva propia de los dioses.

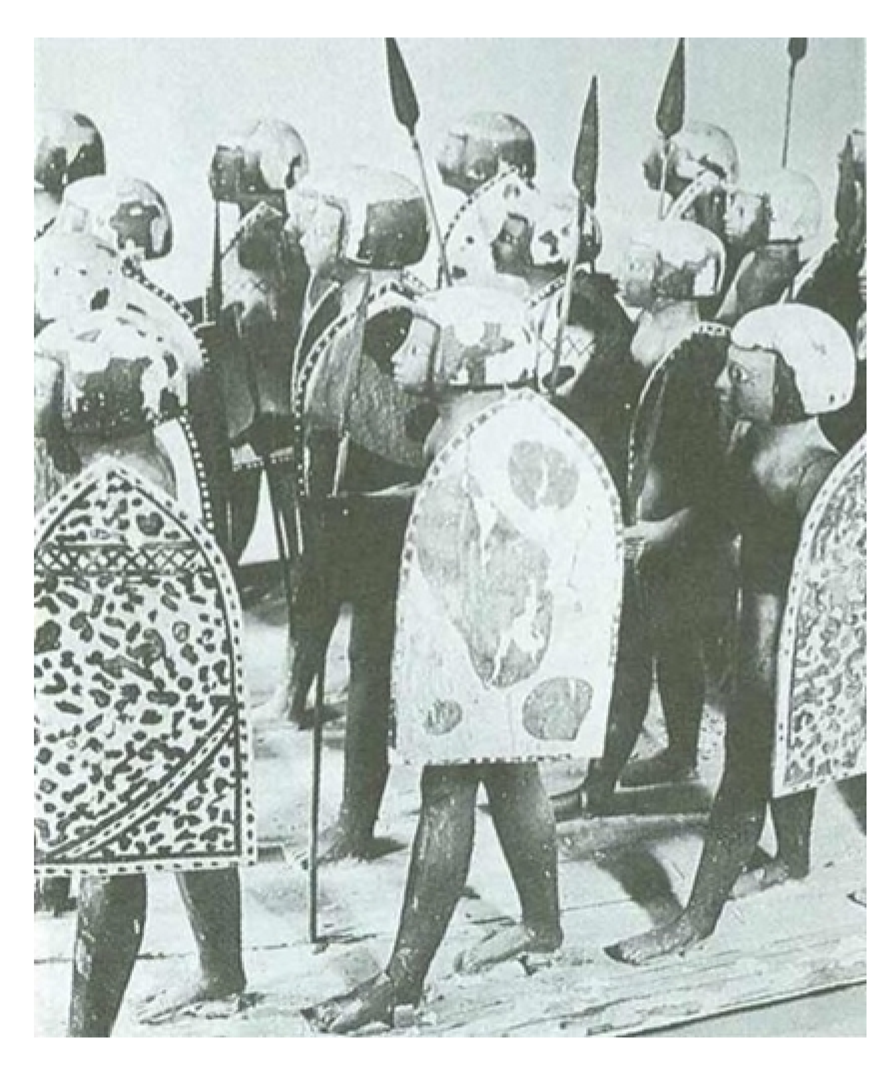
50. Sarcófago de Askhait, segunda esposa de Mentuhotep



Caliza. Largo, 2,50 m. Del mausoleo del rey en Deir el-Bahari. XI Dinastía. Museo de El Cairo.

Askhait murió con sólo veintidós años. Su sarcófago lleva pintadas por dentro las mismas escenas que figuran en los relieves del exterior. En este relieve la reina está siendo abanicada e invitada a degustar el ánade que un sirviente ha seleccionado de la mesa de ofrendas. Askhait, mientras tanto, aspira el aroma del loto de la vida.

51. Tropa de infantería

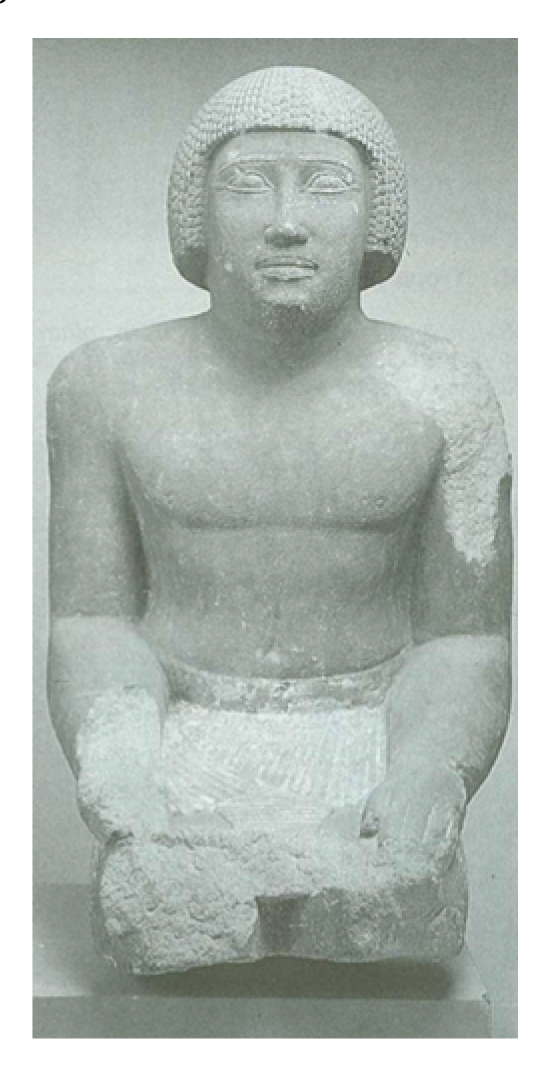


Madera policromada. Largo,
1,69 m;
altura media,
59 cm.
De Asiut. XI Dinastía (hacia 2000 a. C.). Museo de El Cairo.

Las biografías relatan cómo los señores feudales reclutaban e instruían a los mozos de sus dominios como soldados regulares y contrataban también los servicios de contingentes nubios. Así lo hizo Mesehti, el príncipe de Asiut, que quiso estar acompañado de ésta y de otra tropa de arqueros negros en sendas maquetas. La

peana de los arqueros mide de largo 1,93 m).

52. Antef, general tebano



Arenisca. Alto, 58 cm (le faltan las piernas desde las rodillas). De Tebas (Assassif). XI Dinastía (hacia 2050 a. C.). Museo de El Cairo.

Fragmento de estatua sentada en un cubo, prototipo del tebano robusto y orgulloso, que copia del rey la peluca y el faldellín

plisado. Es una de las pocas estatuas de piedra de particulares de esta época.

53. Portadora de ofrendas



Madera policromada. Alto,
1,23 m.
De Tebas. XI Dinastía (hacia 2000 a. C.). Museo de El Cairo.

Figura de calidad excepcional entre los sirvientes. Lleva a su

amo, el canciller Meketre, una caja de frascos de vino con tapones de corcho y un pato vivo. Como era costumbre en tos relieves de las mastabas, estas portadoras de ofrendas personifican a las diversas fincas del gran señor.

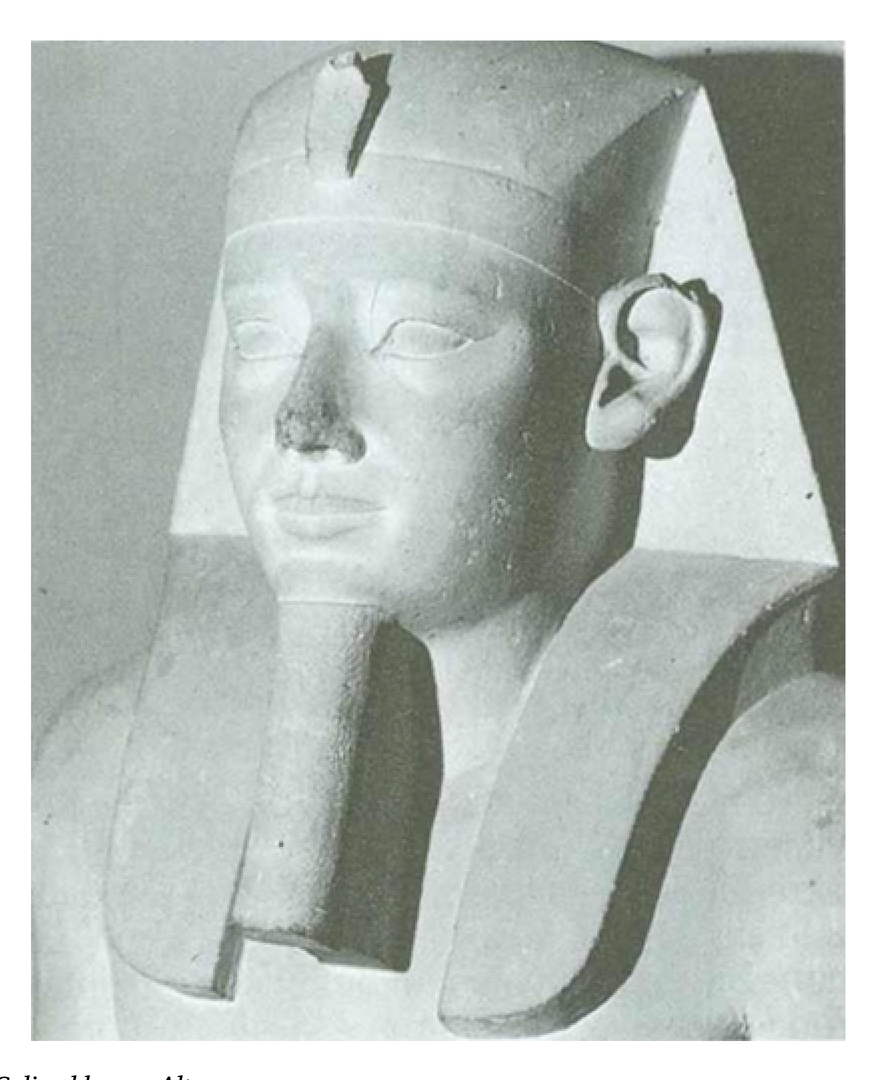
54. Hipopótamo



Loza azul, con dibujos en negro. Alto,
11,5 cm.
De Tebas. ? Dinastía (hacia
2000-3600
a. C.). Museo de El Cairo.

Símbolo de fertilidad desde época prehistórica. En el Imperio Medio se hacen de loza azul, como el agua en que viven, y se les adorna con plantas acuáticas, lotos sobre todo. Azules también son las estatuillas de bailarinas y *concubinas* que acompañan a los muertos.

55. Sesostris I



Caliza blanca. Alto,
2 m.
Del templo funerario de Licht. XII Dinastía (hacia 1940 a. C.). Museo de El Cairo.

Estatua de una serie de diez, casi iguales, frías y esquemáticas. El rey tiene en la diestra un pañuelo enrollado. Tres de las estatuas llevan escrito su nombre en la hebilla del cinturón y nueve arcos enemigos en el pedestal. No hay más detalles pintados que as cejas y el ribete negro de los ojos. A los lados del trono, símbolos de los dos Egiptos unificados.

56. Pilar de Sesostris I



Caliza. Alto, 4,34 m. De un templo de jubileo en Karnak. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Como los pilares del quiosco reconstruido en Kamak, llevan estos relieves, por sus cuatro caras, los temas preferidos del rey: las acogidas fraternales que le dispensaban los cuatro grandes dioses del Egipto de entonces: Atum de Heliópolis, con corona doble; Ptah de Menfis, con envoltura de momia y gorro ceñido; Horus de Ediú, con cabeza de halcón, y sobre todos ellos, Amón de Tebas,

formando en cada caso una pareja simétrica y bien proporcionada, entre jeroglíficos grandes y esmeradamente trazados.

57. La princesa Senui

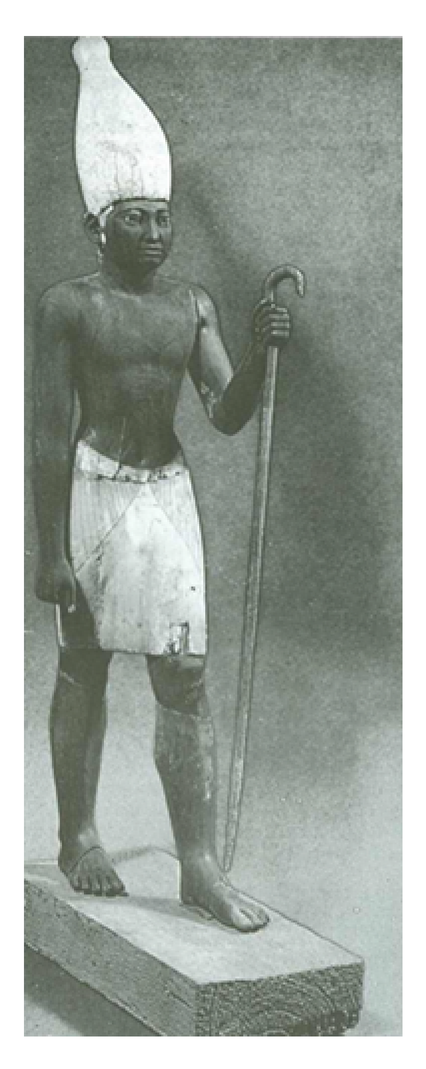


Granito gris. Alto,
1,68 m.
De Kerma (Sudán). XII Dinastía (hacia 1930 a. C.). Museo de Boston.

Tanto ella como su marido, gobernador egipcio del Sudán de

entonces, procedían del cantón de Asiut, de familias principescas. La estatua demuestra que no sólo se exportaron obras de arte egipcio a países del Norte, como Fenicia y Palestina, sino también a los del Sur.

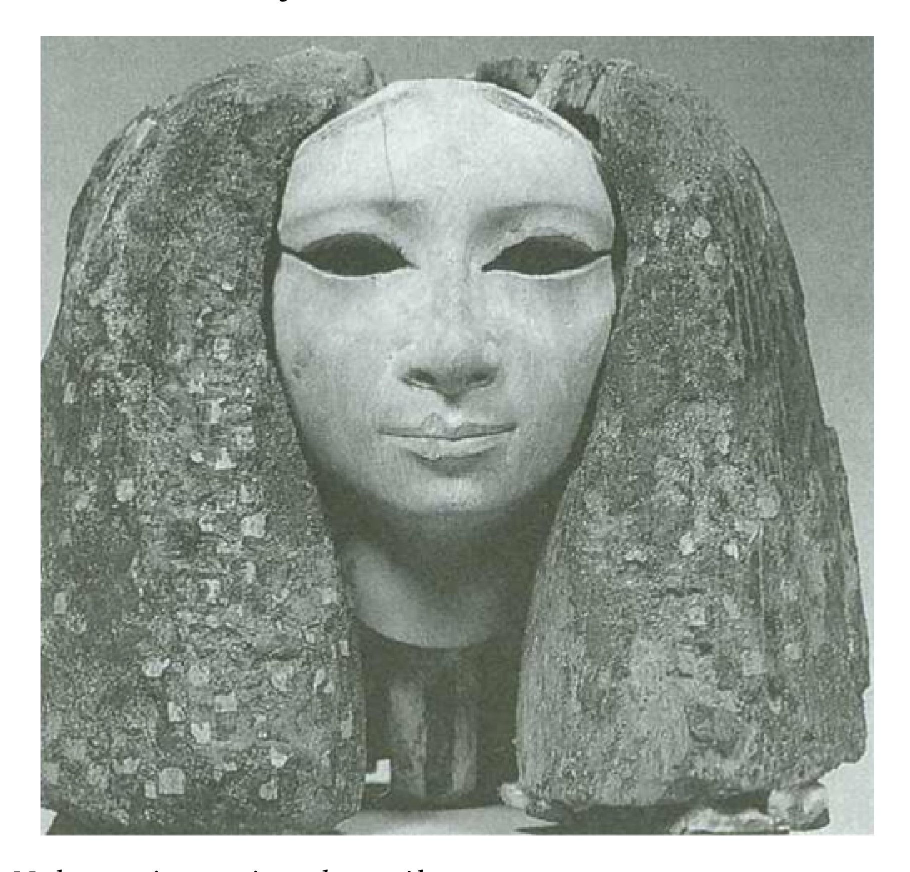
58. Estatuilla de Sesostris I



Madera. Alto, 56 cm. De una tumba particular de Licht. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

La figura es compañera de otra en que el rey lleva la corona roja del Bajo Egipto (hoy en el Metropolitan de Nueva York). Aquí, Sesostris está revestido de la corona blanca del Alto Egipto y de un faldellín de dos sobrepliegues plisados, sujeto por el cinturón. Llevaba en la mano el báculo de puño curvo, *heqa*, y en la derecha, el cetro llamado *sechem*, que significaba poder.

59. Cabeza de mujer

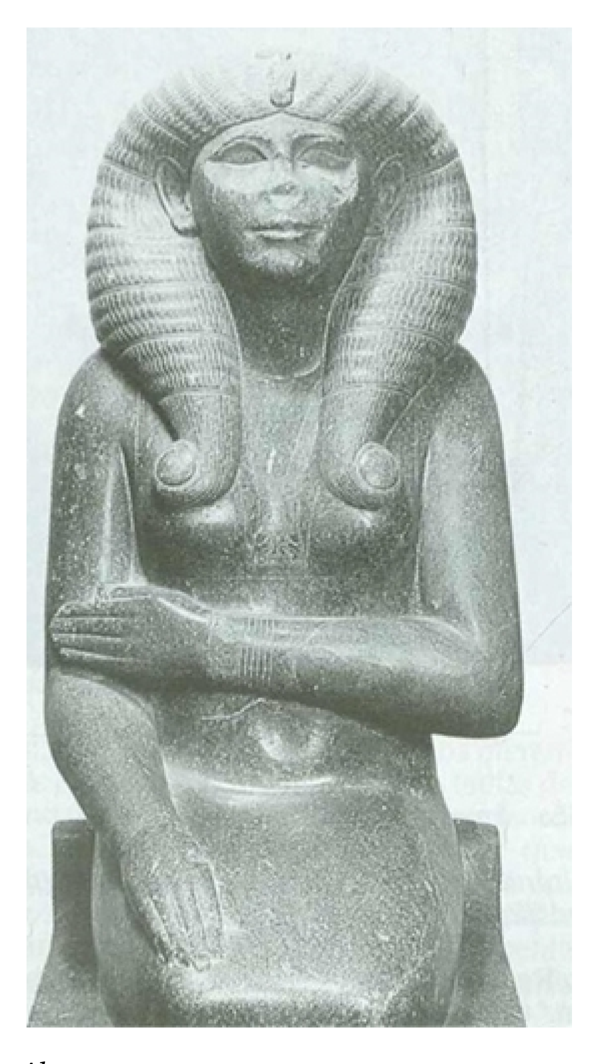


Madera con incrustaciones de oro. Alto,
10,5 cm.
De Licht. XII Dinastía (hacia 1980 a. C.). Museo de El Cairo.

No tanto las incrustaciones de oro que lleva en el pelo como su porte aristocrático acreditan a una dama de la alta sociedad, tal vez

una princesa o incluso una reina. La cabeza y la peluca están hechas de distintas maderas, una muy clara y la otra oscura y además pintada de negro. Dos años después de aparecer la cabeza, se encontraron sus brazos, pero no el resto del cuerpo.

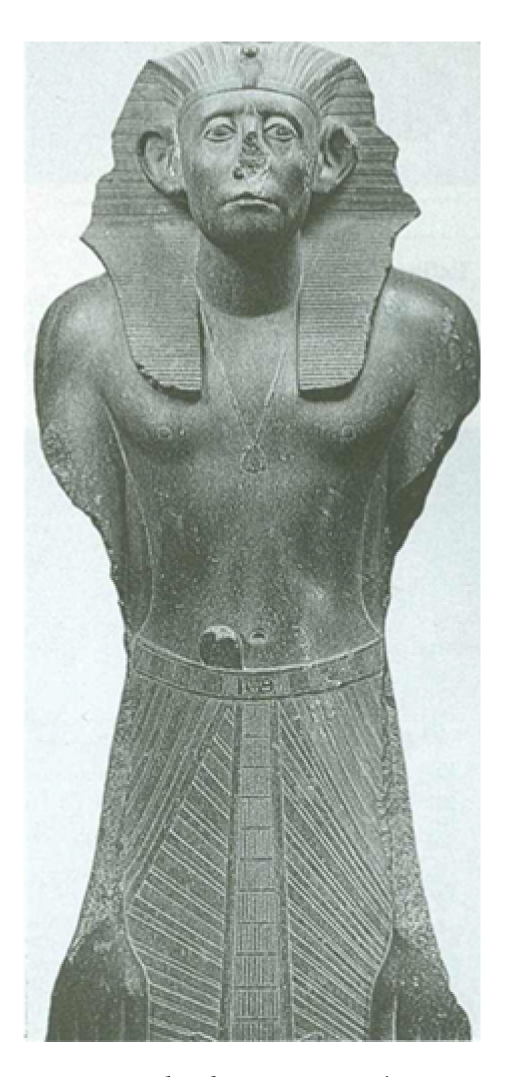
60. La reina Nofret



Granito negro. Alto,
1,65 m.
De Tanis. XII Dinastía (época de Sesostris II). Museo de El Cairo.

La tendencia al realismo de la escultura cortesana afecta no sólo a las estatuas varoniles, sino a las femeninas, inspiradas todas en el retrato del Imperio Antiguo. Buena muestra de ello es esta estatua de la esposa de Sesostris II, una mujer grande y robusta, pero llena de simpatía y encanto. El enorme peinado hathórico empequeñece al *uraeus* real que luce sobre la frente.

61. Sesostris III

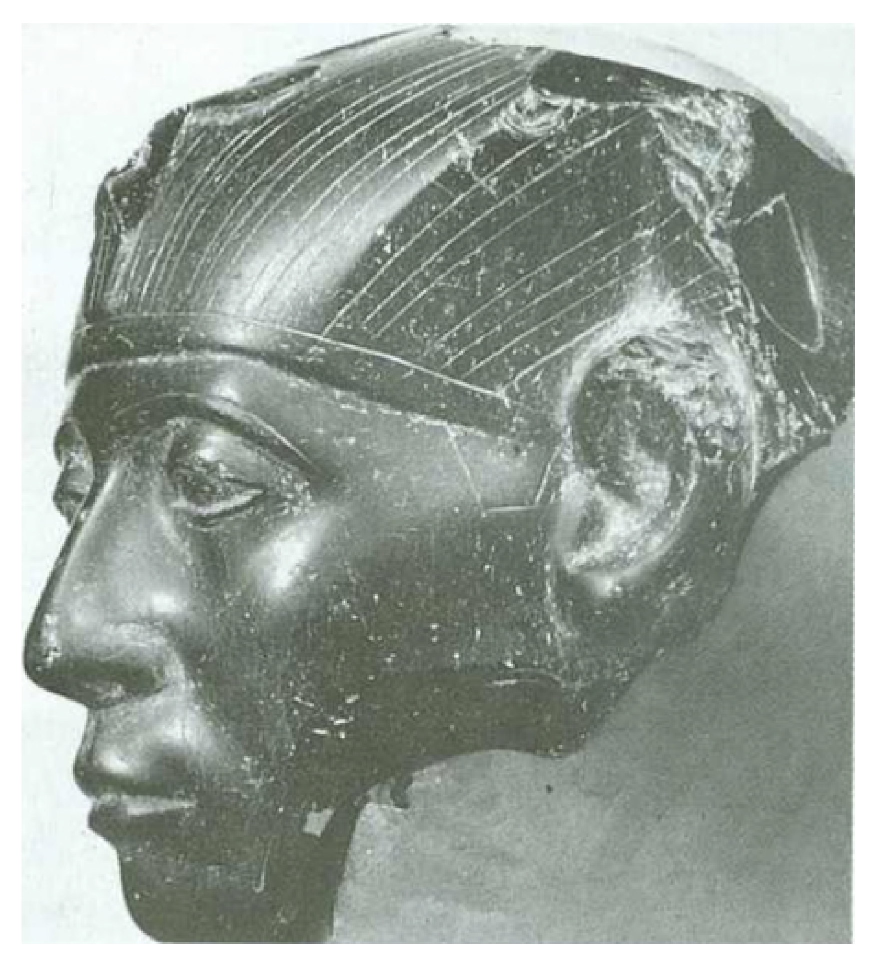


Granito. Alto, 1,50 m. De Deir el-Bahari. XII Dinastía

(1877-1839
a. C.). Museo de El Cairo.

Representado como orante en presencia de su dios, con las manos extendidas sobre el faldellín, asimétricamente plisado. La energía de su carácter se sobrepone al cansancio que se hace sentir ya en su mirada tras un reinado de casi cuarenta años.

62. Sesostris III

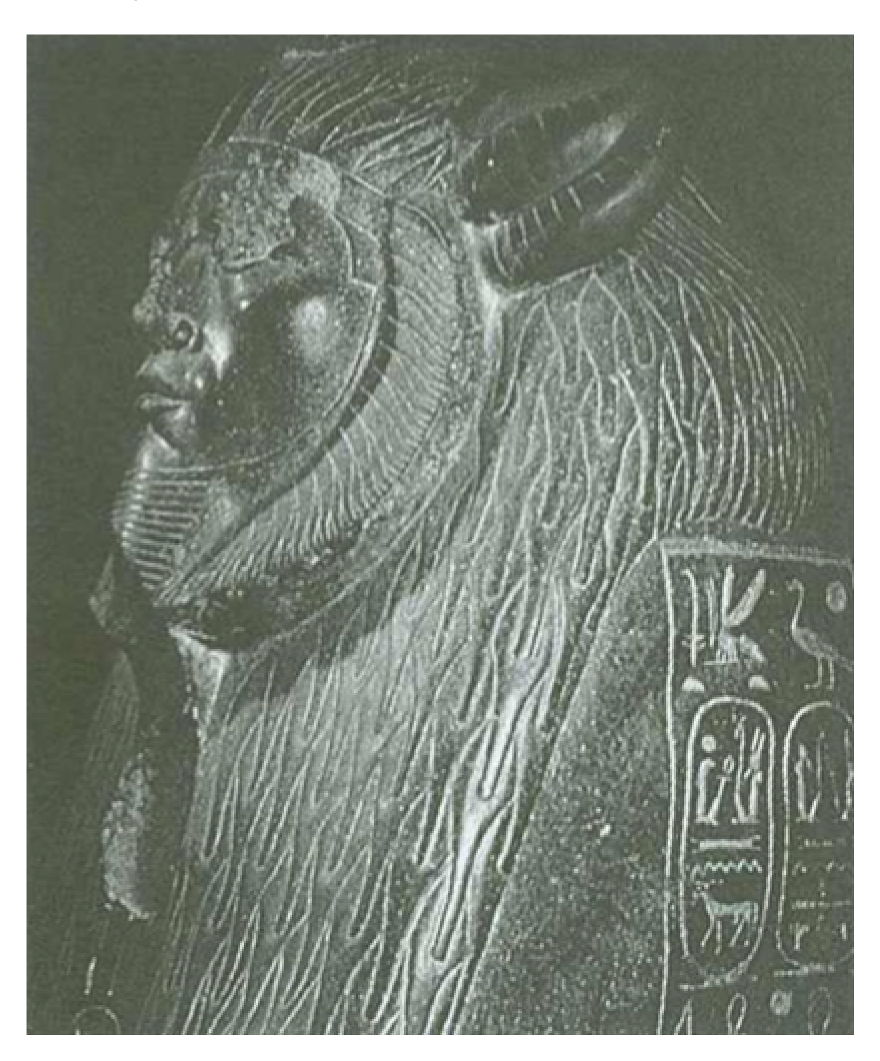


Obsidiana. Alto, 10,2 cm. Procedencia ignorada. XII Dinastía
(1877-1839

a. C.). Colección Gulbenkian (París, Washington, Lisboa).

Diminuto y magnífico retrato del monarca, entregado al servicio de su pueblo, pero que sólo se siente responsable ante su dios.

63. Esfinge de Amenemhet III

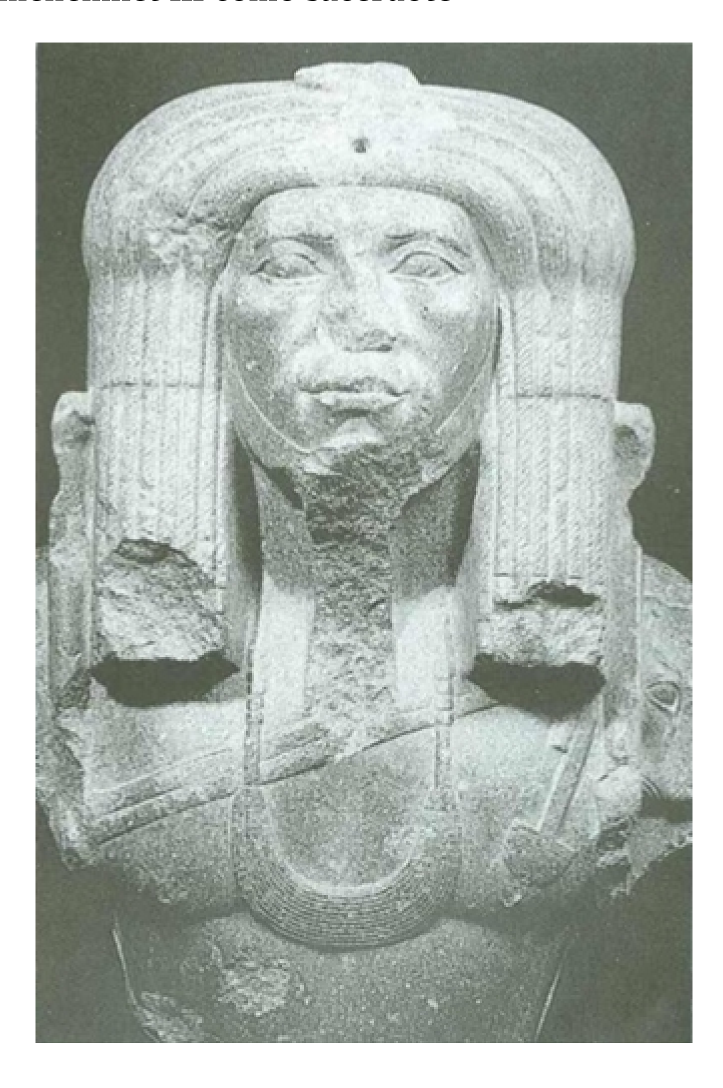


Granito. Largo, 2,36 m; alto, 1,50 m.
De Tanis. XII Dinastía

(1839-1798
a. C.). Museo de El Cairo.

Este y otros soberbios ejemplares de esfinges reales fueron usurpados varias veces por otros reyes. Este lleva las cartelas del hicso Nehesi, de Ramsés II, Merenptah y Psusennes I, pero sus rasgos y su arte son los de Amenemhet III.

64. Amenemhet III como sacerdote



Granito negro. Alto,
1 m.
Del Fayum. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Por lo exótico, creído antaño un rey hicso. Su aparatosa peluca de grandes tirabuzones y el cuerpo del *uraeus* cayéndole hasta los omóplatos no se veían desde la prehistoria. Sobre los hombros se distinguen la cabeza y una garra de la piel de pantera del sacerdote, junto a los extremos de sendos cetros; sobre el pecho, una lúnula.

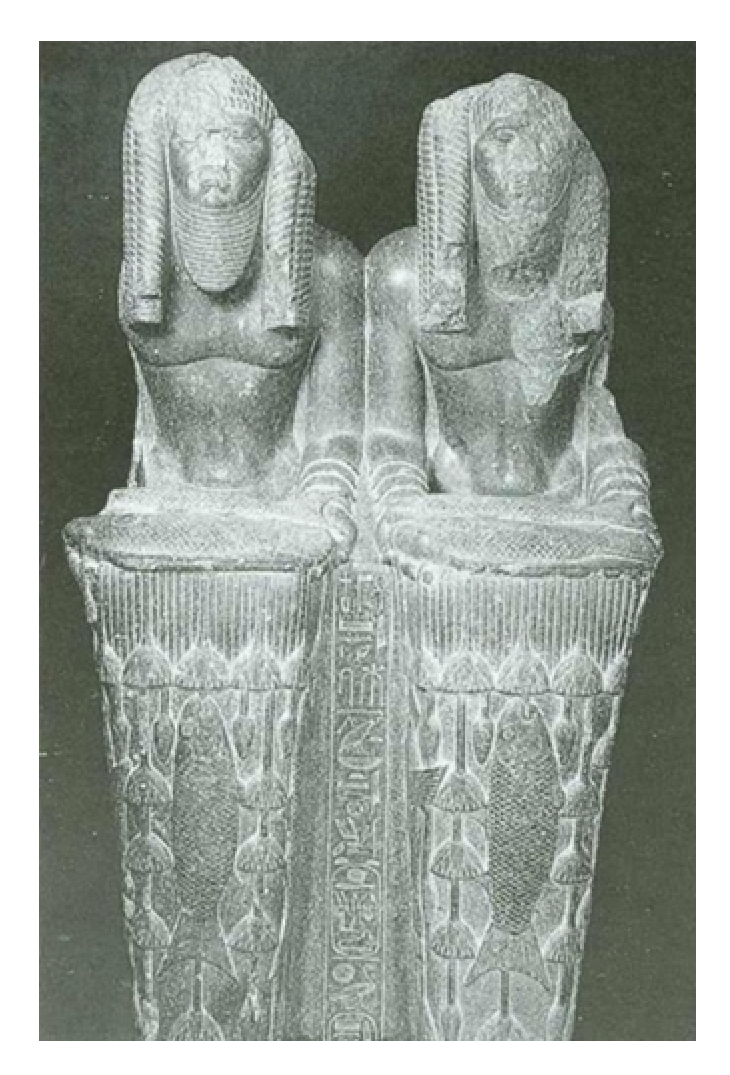
65. Amenemhet III



Granito negro. Alto,
1 m.
De Karnak. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Retratado de orante como su padre (n.º 61). Es ilustrativo comparar el estilo y el porte cortesano de esta estatua con el deliberado aspecto recargado y salvaje de la del número precedente.

66. Amenemhet III, como genio del Nilo



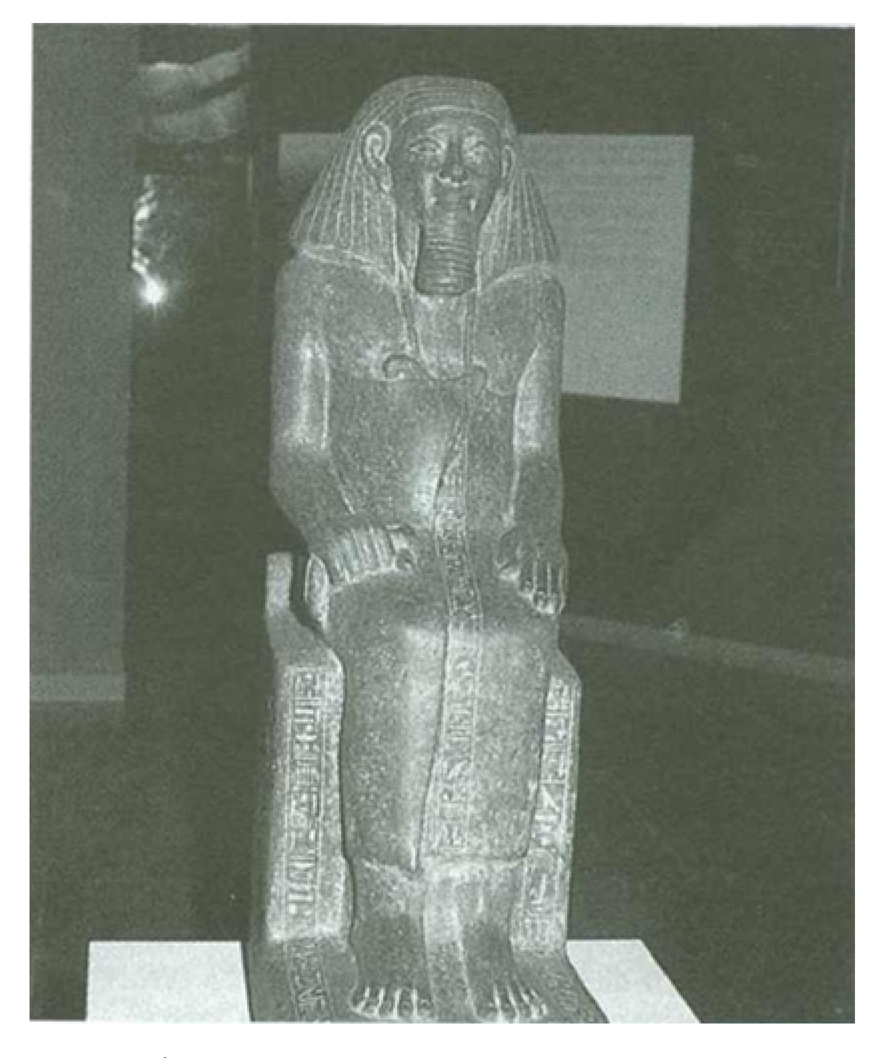
Granito gris. Alto,
1,60 m.
De Tanis. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Estatua doble, llamada antaño *Los oferentes de pescado*, portadores de unas tablas de ofrendas de ¡as que penden peces, gansos y lotos. El conjunto parecía tan extraño, que también se atribuyó indebidamente a los hicsos. Representa tal vez al rey como doble encarnación del Nilo, que desde su fuente se adelanta hacia el país llevando los dones de la fertilidad.

Existe otra estatua (busto) en el Museo de las Termas de Roma,

de la misma serie y escuela. (Vandier, lám. LXX, 3-4).

67. Estatua sedente de un visir

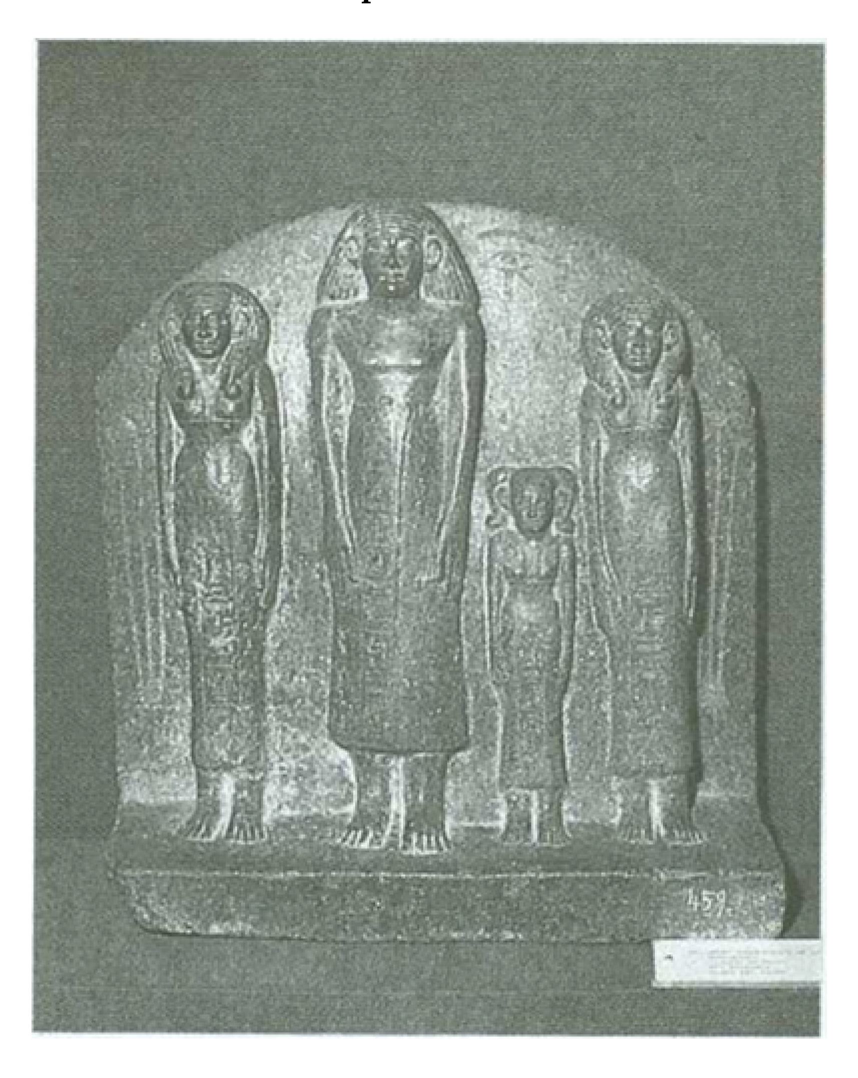


Granito gris. Alto, 1,13 m.
Del templo de Karnak. Imperio Medio. Museo de El Cairo.

Hacia 1800 a. C. los altos dignatarios obtienen el privilegio,

reservado antes a los reyes y a sus familiares, de dedicar su estatua en los templos de los dioses. Así lo hizo este visir de faldón alto, hasta los pectorales, provisto de delgadas hombreras. La peluca larga y explayada no tapa sus orejas, tan enormes como las de Sesostris III, su señor, a quien el buen funcionario tiene gusto en imitar. Su nombre no lo sabemos: se lo rayó un desaprensivo de la XXII Dinastía que puso el suyo en su lugar.

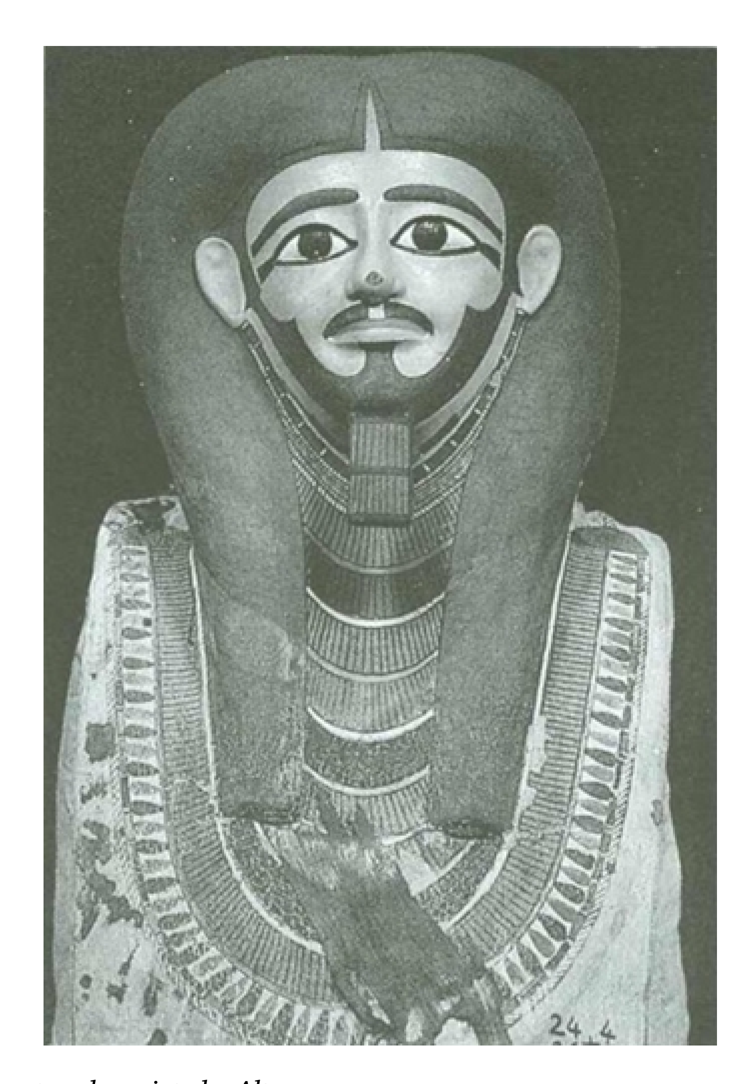
68. La familia de Ukhotep



Granito gris. Alto,
37 cm.
De Meir. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Todos con las grandes orejas de moda, y las mujeres con el peinado de caracolas de Hathory Nofret (n.º 60). Entre los egipcios no era corriente la poligamia, pero algunos preferían en esto imitar a los reyes. Así, este sumo sacerdote de Hathor dejó en su tumba este retablito (los ojos de Horus en la pared) con su efigie entre sus dos mujeres y la hija de una de ellas.

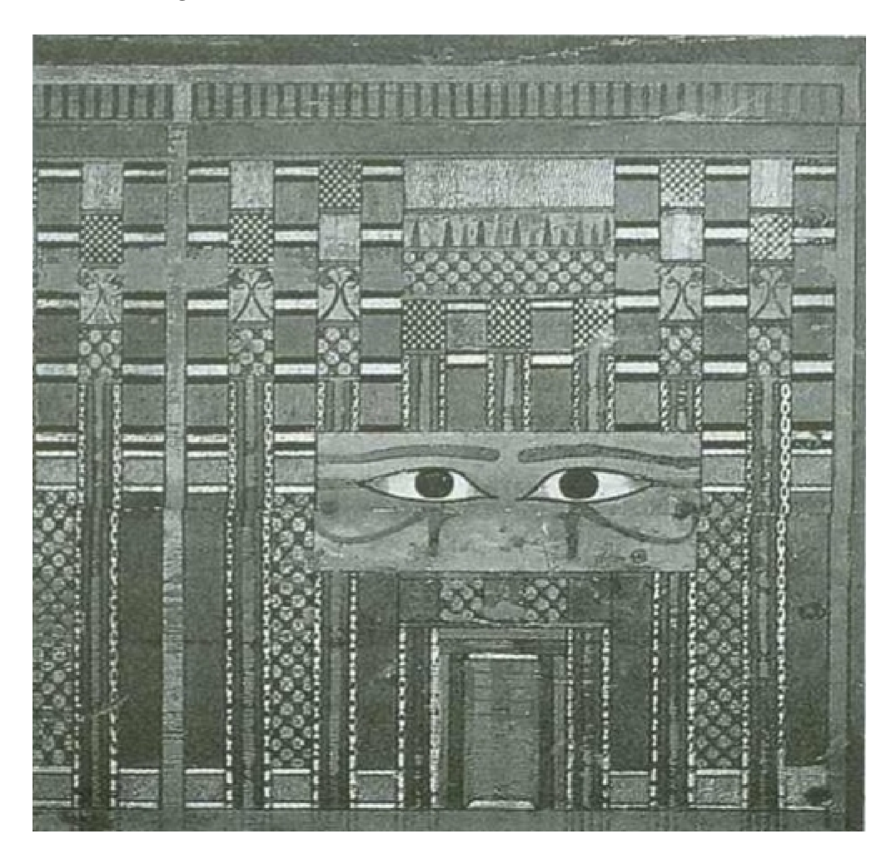
69. Mascarilla funeraria



Lienzo estucado y pintado. Alto,
71 cm.
Procedencia ignorada. Museo de El Cairo.

La mascarilla podía no limitarse al rostro y servir de cabeza de repuesto. A fines del Imperio Antiguo empiezan a hacerse así. En el Imperio Medio los personajes de alcurnia las encargan hechas en varias capas de lino fino, sobre las que se pinta el retrato, acompañado a veces, como en este caso, de un gran pectoral.

70. Sarcófago de Senbi



Madera pintada. Alto,
63 cm.
De Meir. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Aparte de la ya conocida cacería de su tumba, Senbi era dueño de este sarcófago en que reproducía fielmente y con finos colores el aspecto de su casa: el basamento de madera y la armadura, las esteras pintadas, los adornos de follaje y flores. La puerta era practicable, por si el muerto quería salir. Sobre la puerta, como de costumbre, los dos ojos (*udjat*).

71. Sarcófago de Sepi



Madera pintada. Alto,
70 cm.
De Berche. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

El texto del *Libro de los dos caminos* servía de guía del otro mundo con sus consejos y fórmulas oportunas. El plano era como la vista aérea de un estadio en cuya cancha se encuentra Osiris con la corona *atef* en la cabeza, el cetro *uas* en la derecha y el signo del *ankh* en la izquierda. En el trono se lee: *Millones de años*. En las tumbas regias del Imperio Nuevo lo que aquí aparece condensadlo se amplía en ocasiones hasta convertir la tumba en un facsímil del

Averno a tamaño natural.

72. Hipogeo de Sisenput I

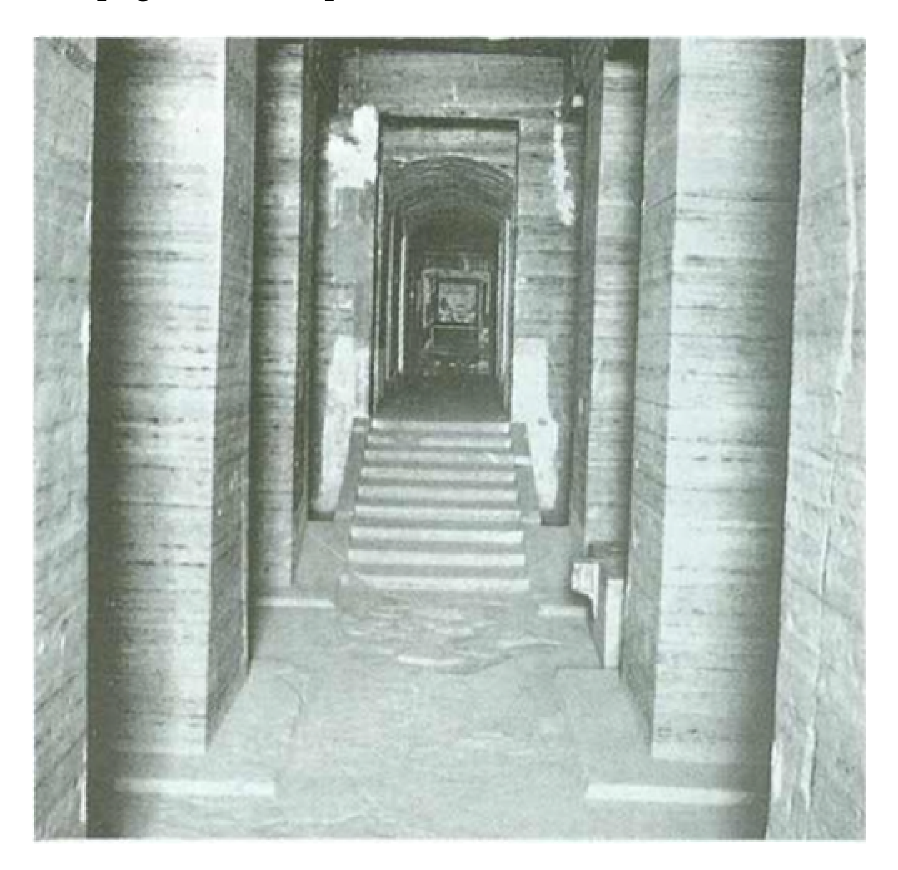


Assuan, colina de Tabet
el-Haua.
XII Dinastía (hacia 1940 a. C.).

El mayor y más decorado de los hipogeos de los antiguos príncipes de Elefantina. El patio de entrada conserva al fondo, ante

la fachada de la tumba, parte de los seis pilares del pórtico con la figura del difunto a tamaño natural. En la pared del fondo reaparece ésta a tamaño colosal, una vez en escenas campestres, otra en su vida doméstica, en el gineceo familiar, encuadrado todo por inscripciones jeroglíficas.

73. Hipogeo de Sisenput II

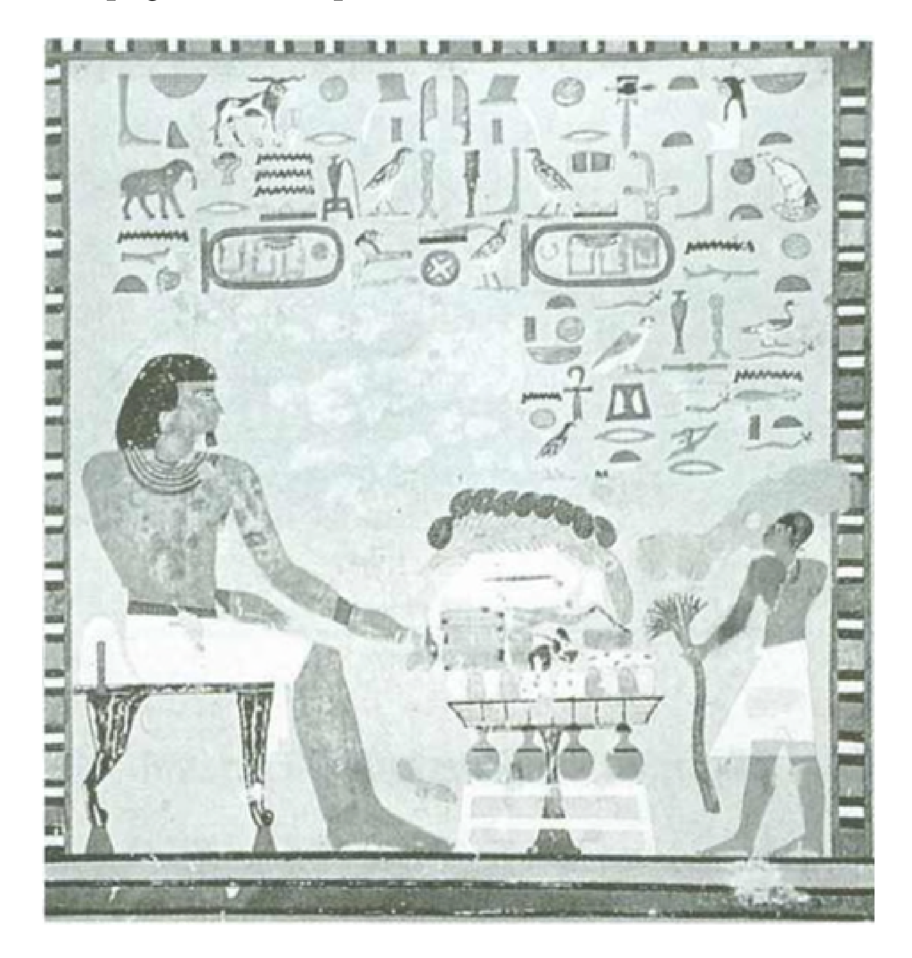


Assuan, colina de Tabet
el-Haua.
XII Dinastía (hacia 1900 a. C.).

Más reciente que el anterior, se accede a éste por una cámara de seis pilares decorados al igual que los muros a franjas negras, grises, amarillas y rojas, que imitan en pintura las estrías naturales de la

roca, visibles ¡riera, donde había buena luz, y difíciles de percibir en la oscuridad del interior.

74, Hipogeo de Sisenput II. Decoración interior

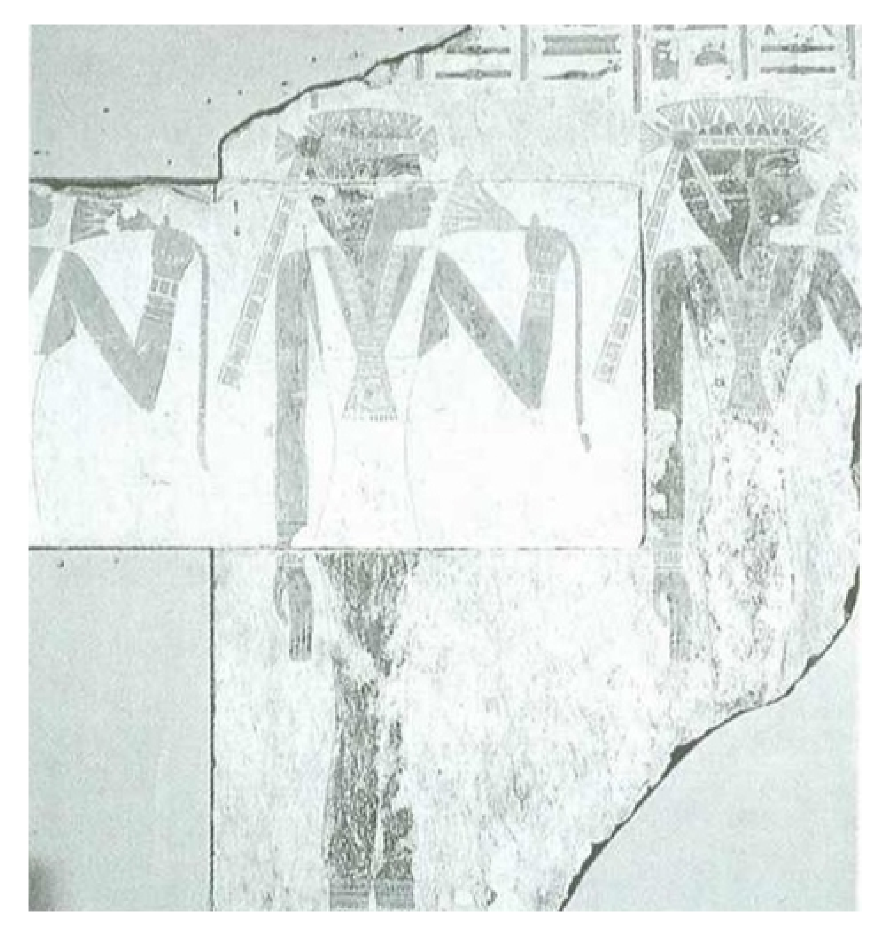


Assuan, colina de Tabet
el-Haua.
XII Dinastía (hacia 1900 a. C.).

Al fondo del hipogeo, Sisenput recibe de sus familiares las debidas ofrendas. En este cuadro es su hijo, portador de una flor de loto. Parte de las ofrendas de éste —panes, ternera, ganso, otros volátiles empaquetados en estuches de madera (seguramente patos,

como en la tumba de Tutankhamon) y verduras— se apilan sobre el velador; las botellas, sobre una mesita supletoria de patas bajas (dos como ella en la pintura del sarcófago n.º 71).

75. Las hijas de Djehutihotep

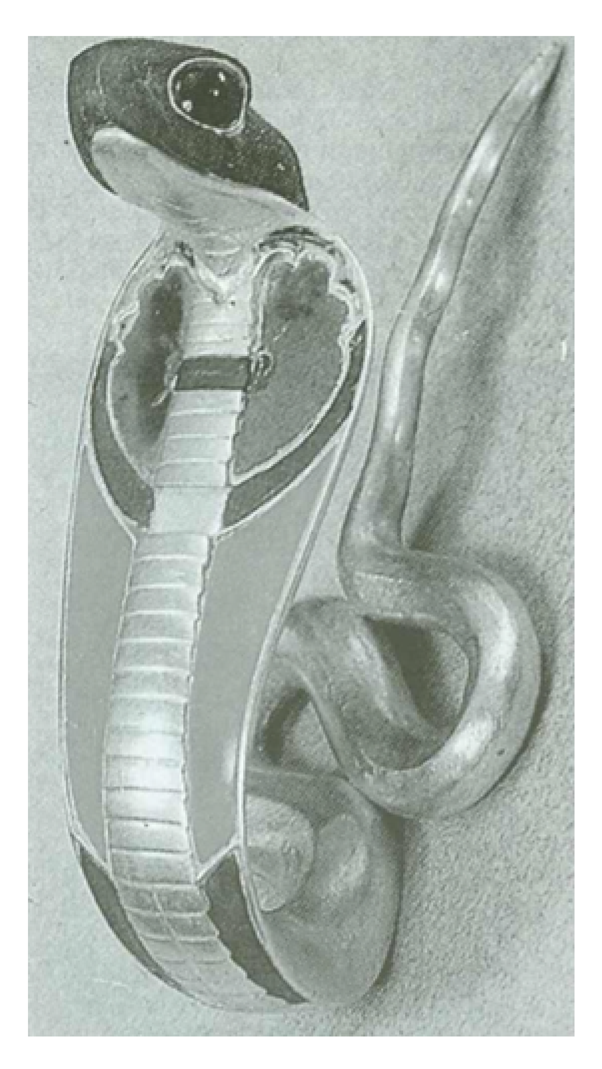


Relieve de caliza pintada. Alto,
80 cm.
XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Las tres princesas desfilan en una procesión, coronadas de lotos y aspirando el aroma de un loto mayor. En sus peinados de caracola se aprecia el color acaramelado del disco de cornalina que sujetaba

cada uno de los cabos del tocado, como en la estatua de Nofret (n.º 60). Las tres visten de blanco y van muy enjoyadas: diademas, pectoral, pulseras, ajorcas. Llama la atención lo diminuto de sus orejas.

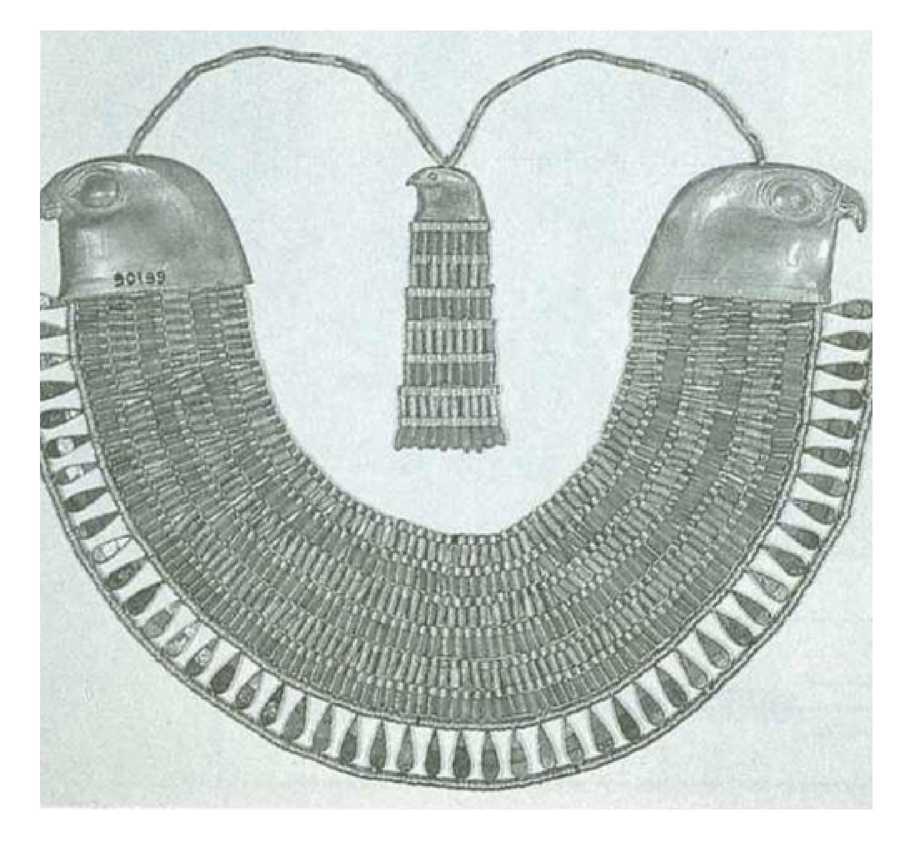
76. Uraeus de Sesostris II



Oro, lapislázuli, granates, feldespato. Alto,
6,7 cm.
De la pirámide de Illahun. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Uraeus es la versión latina del egipcio *jaret: el que se mantiene erecto,* como hace el prótomo de la cobra dispuesta al ataque. Trasunto de la trenza erguida sobre la frente del primitivo rey de los nómadas, el faraón hizo de la cobra insignia del *nemes* y de la diadema del rey y de la reina, y desde el Imperio Medio, también de cualquiera de sus coronas.

77. Collar de Neferuptah

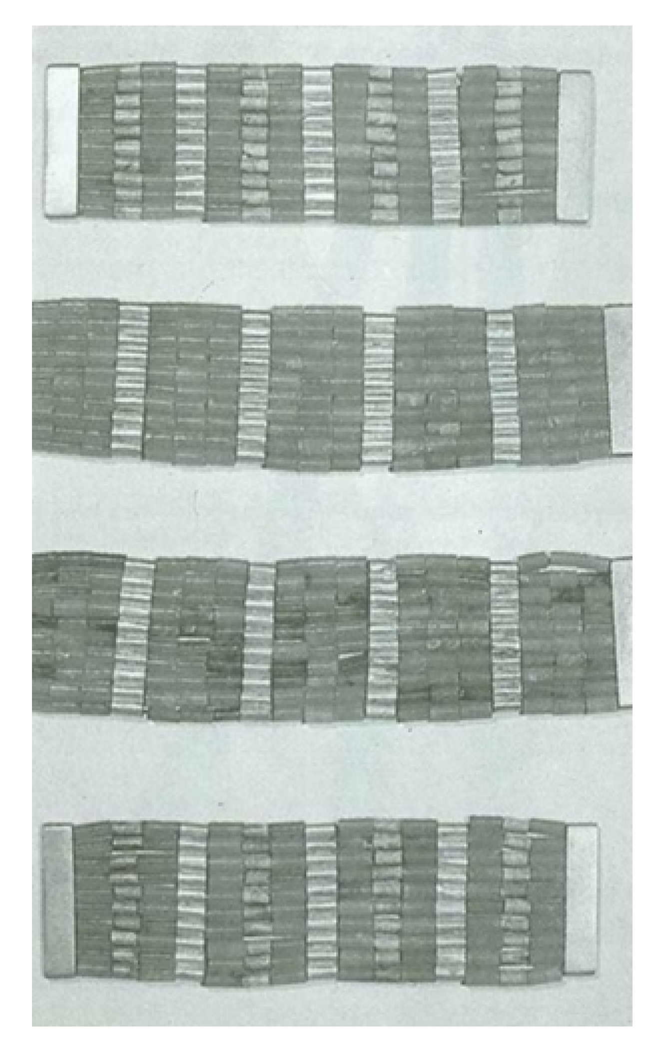


Oro, cornalina, feldespato. Largo,
36,5 cm.
De la pirámide de Hawara. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Las excavaciones de 1956 en esta pirámide de ladrillo de la hija de Amenemhet III descubrieron intacta su tumba y en ésta las joyas con que había sido sepultada. Entre ellas se ha podido reconstruir

este collar de seis filas de cuentas tubulares de feldespato y cornalina, engarzadas en oro.

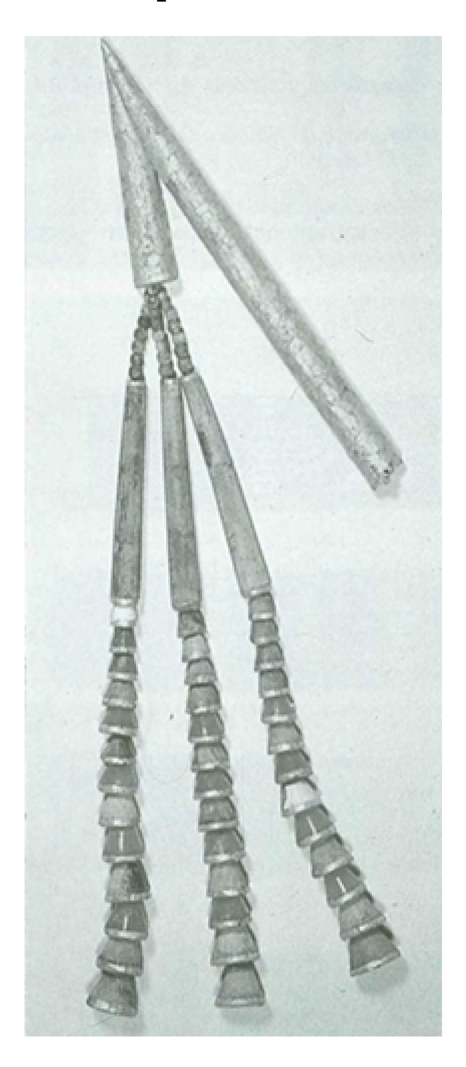
78. Brazaletes y ajorcas de Neferuptah



De la pirámide de Hawara. XII Dinastía. Museo de El Cairo.

Mismos materiales, procedencia y época que el collar anterior, llamado en egipcio *usekh*.

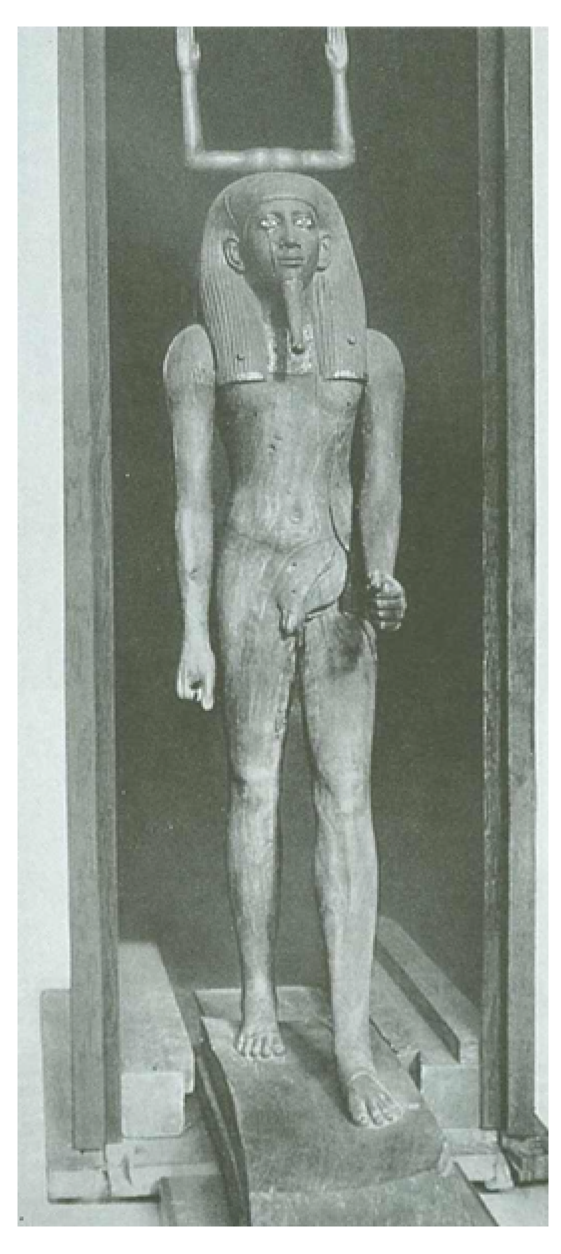
79. Flagellum de Neferuptah



Cornalina, loza, pan de oro y madera. Procedencia y época como los anteriores. Museo de El Cairo.

Le falta la mitad del mango y las varillas de los tres látigos, de cuentas engastadas en oro. Lo mismo que el báculo *heqa*, el látigo o flagelo era atributo del faraón desde los tiempos de Narmer y de Keops (véanse n.os 3 y 13), pero mucha gente se apropió también de ellos porque eran insignias de Osiris.

80. Ka del faraón Auibre Hor



Madera. Alto, 1,35 m. De una tumba de pozo hecha en una habitación del templo de la pirámide no utilizada de Amenemhet III en Dashur. XIII Dinastía. Museo de El Cairo.

Sólo reinó siete meses, reinado breve como el de todos los faraones de esta larga dinastía, que ni eran de la misma familia ni realmente gobernaban. El verdadero poder unificador estaba en manos de los visires. El signo del *ka* (dos brazos) en su cabeza indica que la estatua representa al espíritu vital del faraón.

Egipto hasta el Segundo Periodo Intermedio

		ALTO EGIPTO	BAJO EGIPTO
CULTURAS PREDINASTICAS		TASIENSE	FAYUM «A»
		BADARIENSE	
	h. 3600	NEGADE I O AMRATIENSE	MERIMDE – BENI SALAME
		NEGADE II O GERZEENSE	MA'ADI
EPOCA TINITA	h. 3000	«SEGUIDORES DE HORUS»: «Rey Escorpión», Narmer	
		I DINASTIA: Hor-Aha (Menes?), Zer, Meryet-nit, Uadyi, Udimu, Enezib, Semerkhet, Ka'a	
		II DINASTIA: Hotepsekhemui, Nebré, Nineter, Uneg, Senedj, Perabsen, Khasekhem, Khasekhemui	
IMPERIO ANTIGUO	2654	III DINASTIA (2654–2590): Sanakht, Zoser, Khaba, Neferka, Huni	
		IV DINASTIA (2590–2463): Snefru, Keops, Didufri, Kefrén, Mykerinos, Shepseskaf	
		V DINASTIA (2463–2322): Userkaf, Sahuré, Neferirkaré, Shepseskaré, Neferefré, Neuserre, Menkauhor, Asosi, Unas	
		VI DINASTIA (2322–2130): Teti, Usirkaré, Pepi I, Nemtiemzaf, Pepi II, Merenré, Nitocris	

	2130	
PRIMER PERIODO INTERMEDIO		DINASTIAS VII Y VIII (¿2130–2110?). Prácticamente desconocidas
		Herakleóplis: DINASTIAS IX y X (h. 2110–2040) Tebas: XI DINASTIA (h. 2110–1991): Antef I, Antef II, Antef III, Mentuhotep el Grande, Mentuhotep Seankhkaré, Mentuhotep Nebtauiré
	2040	
IMPERIO MEDIO		XII DINASTIA (1991–1777): Amenemhet I, Sesostris I, Amenemhet II, Sesostris II, Sesostris III, Amenemhet III, Amenemhet IV, Sebekneferure
	1777	
SEGUNDO PERIODO INTERMEDIO		DINASTIAS XIII y XIV (1777–1680) DINASTIAS XV y XVI: Los Hicsos (1730–1580) XVII DINASTIA (1680–1580)
	1580	
		Comienzo del IMPERIO NUEVO